

Helge Nysted

DEN AKUSTISKE JAZZPIANOTRIOEN

Mastergradsoppgave, våren 2005

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Forord

En stor takk rettes herved til alle som har vært involvert i arbeidet med denne mastergradsoppgaven. Takk til min veileder, førsteamanuensis Sigvald Tveit ved institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, mine medmusikanter Thomas Hvale og John Børge Askeland, Konsertforeningen Blå hvor opptaket som utgjør den praktiske delen til denne oppgaven fant sted, og Thomas Hukkelberg som stod for det tekniske arbeidet med opptak og nedmiks.

Takk også til medmusikanter for inspirasjon, gode musikkopplevelser og vennskap, og en spesielt takk i så måte til min bror, Tarjei Nysted.

Sist, men ikke minst, takk til mine pianolærere opp gjennom årene, og da i særdeleshet til Reidun Askeland og Anne Eline Riisnæs for den klassiske delen av min utdanning, og Tom Aiken og Christian Wallumrød for uvurderlig veiledning i jazzens og improvisasjonens verden.

Innholdsfortegnelse

Innledning.....	1
Innledning og problemstilling.....	1
Definisjoner og avgrensninger	2
Metode	3
Del I – systematisk del.....	6
Kort historisk overblikk over jazzpianotriokonseptet	6
Pianotrioens kjennetegn.....	7
Samspillet, kollektiv improvisasjon	8
Improvisasjonsfenomenologiske betraktninger	9
Lyd og klangfarge som utgangspunkt for musikalsk frihet	11
Instrumentene som assosiasjonsbærere	12
Påvirkning fra klassisk kunstmusikktradisjon.....	14
Forholdet til timing, rytmisk kontra klassisk puls.....	16
Del II – analyse av “It Never Entered My Mind”	20
Oversikt over låten	20
Rytmisering av melodien.....	21
Improviseringsdel – piano	26
Samspillet – kollektiv, dialektisk improvisasjon	30
Timing – kollektiv puls og tempo	32
Del III – praktisk del.....	37
Kort beskrivelse av prosjektet.....	37
Kommentarer til de enkelte låtene relatert til del I og del II av oppgaven.....	37
Noter til låtene.....	44
Oppsummering, konklusjon	53
Litteraturliste	54
Vedlegg	55

Innledning

Innledning og problemstilling

Innenfor den musikalske sjangeren vi kaller jazz, har pianotrioformatet vist seg å være et svært populært og slitesterkt format. Å spille med en såpass liten besetning som piano, kontrabass og trommer, gir store rom for individuell utfoldelse og improvisasjon. Samtidig som det er mye rom og frihet må også improvisasjonen ha en ramme som ivaretar det kollektive aspektet, og store krav settes til samspillet i trio. Undertegnede har selv piano som hovedinstrument, og har i flere år vært fascinert av mulighetene denne settingen gir til musikalsk utfoldelse. Det sentrale spørsmålet i problemstillingen i dette prosjektet er som følger:

Hvilke elementer kjennetegner det frie men allikevel ikke rammeløse samspillet i en akustisk jazzpianotrio, og hvordan kan mulighetene disse elementene gir komme konkret til uttrykk?

Prosjektet er et todelt prosjekt, med en teoretisk og en praktisk del, hvorav den teoretiske delen igjen har to hoveddeler. Den første av disse befatter seg med første del av problemstillingen; den vil altså drøfte hva som kjennetegner samspillet i en pianotrio, hvilke muligheter det gir, og hvorfor disse mulighetene er til stede. Den andre relaterer seg til andre del av problemstillingen ved å gi en analyse av et eksempel på hvordan en kjent pianotrio, nærmere bestemt Keith Jarrett Trio (Keith Jarrett, Gary Peacock og Jack DeJohnette) bruker mulighetene dette formatet gir til å uttrykke seg kollektivt. Stykket som analyseres er deres versjon av standardlåten "It Never Entered My Mind" (Richard Rodgers/Lorenz Hart), og er hentet fra innspillingen "Standards, Vol. 1" (ECM, 1985). Valget av Keith Jarrett Trio er naturlig både fordi det har vært en av de mest toneangivende pianotrioene internasjonalt de 22 årene den har eksistert, og fordi det gir en forbindelse til den praktiske delen av dette prosjektet. Av alle innspillingene i CD-samlingen min (både av pianotrio-innspillinger og andre) er akkurat "Standards Vol.1" definitivt en av de som har rotert flest runder i CD-spillere, og er på den måten en viktig inspirasjonskilde for pianotriospillet som blir dokumentert gjennom en live-innspilling.

Den praktiske delen av oppgaven er en videre praktisk utforskning av siste del av prosjektets problemstilling, da altså i form av en pianotrioinnspilling. Trioen vil bestå av undertegnede på piano, Thomas Hvale på trommer og John Børge Askeland på kontrabass. Innspillingen vil i hovedsak romme egenkomponert materiale, og vare i anslagsvis 40-50 minutter, fordelt på 8-9 sanger. De enkelte låtene vil bli omtalt og kommentert for å belyse momenter i den teoretiske oppgaven, men vil ikke bli gjort gjenstand for noen dyptpløyende analyse.

Definisjoner og avgrensninger

”Akustisk pianotrio” sikter til en trio med besetningen piano/flygel, kontrabass og trommer. Noen av musikerne i pianotrioer som er omtalt i oppgaven (som for eksempel Esbjörn Svensson trio) benytter også selv elektroniske effektprosessorer på noen låter, men etter min oppfatning diskvalifiserer ikke dette nødvendigvis fra å bli omfattet av det akustiske trio-begrepet, all den tid grunnstammen i besetningen utvilsomt er de tre nevnte instrumenter. Et overveldende flertall av dagens CD-utgivelser (også de med kun akustiske instrumenter) gjør jo bruk av elektroniske (digitale) effekter, men på en måte som ofte ikke er så åpenbart for flertallet av lytterne. Spørsmålet om hvorvidt en effektprosessor kan anses som et eget instrument, og i tilfelle hvor grensen går for når man kan bruke den betegnelsen er for øvrig en interessant diskusjon, men det ville være utenfor denne oppgavens rammer å gå dypere inn i denne debatten.

Et annet meget sentralt begrep i denne sammenhengen er naturligvis selve jazz-begrepet. Dette er et begrep som opp igjennom musikkhistorien har utviklet seg i takt med forandringer innen jazzen selv, og vært mye gjenstand for debatt. En av grunnene til at det har vært behov for en kontinuerlig diskusjon av jazzbegrepet, er nettopp jazzens evne til å være i dialog med og ta opp i seg elementer fra varierende sjangre i løpet av skiftende epoker. Webster foreslår følgende definisjon av begrepet jazz:

American music developed especially from ragtime and blues and characterized by propulsive syncopated rhythms, polyphonic ensemble

*playing, varying degrees of improvisation, and often deliberate distortions of pitch and timbre*¹.

Det vil nok være høyst varierende oppfatninger om hvorvidt dette er en dekkende definisjon på jazz slik vi tenker om begrepet i dag, men etter mitt syn er i alle fall improvisasjonselementet som er nevnt spesielt viktig, samt den tidligere nevnte evnen til å være i dialog med andre stilarter, og dermed være i en stadig utvikling. Dette er momenter oppgaven vil drøfte nærmere, da det også henger sammen med det vide spekter av uttrykksmuligheter som finnes i pianotriosettingen.

Metode

Utforskningen av pianotrioens særegenheter i den teoretiske oppgaven vil basere seg på flere kilder. Kjennskap til innspillinger fra forskjellige epoker i jazzens historie vil være vesentlige, da de gir håndfaste eksempler på hvordan besetningen kan beveges i forskjellige musikalske retninger. Uttalelser fra musikerne selv vil også bli lagt til grunn – de finnes i alt fra CD-covre og intervjuer i musikkblader til musikernes hjemmesider på internett. Videre vil dette materialet bli holdt opp mot mer systematiserte, vitenskapelige teorier innenfor det forholdsvis ferske fagfeltet improvisasjonsfenomenologi.²

Spesiell oppmerksomhet vil også rettes mot lyd- og klangfarge som utgangspunkt for musikalsk uttrykkfrihet. De tre instrumentenes vide spekter av bruksområder i musikkhistorien vil også fremheves, og ut ifra denne synsvinkelen vil deres rike muligheter som assosiasjonsbærere bli drøftet og satt i en dialektisk sammenheng mellom fortid og nåtid.

Analysen av "It Never Entered My Mind" med Keith Jarrett Trio vil gjøre bruk av transkripsjon ("plukking") av deler av innspillingen for å kunne se sammenhenger og analysere melodiske og rytmiske elementer. Ved analyse av rytmisering av melodien, vil det være hensiktsmessig å sammenligne med "originalnoten". Når det gjelder standardlåter fra jazzrepertoaret er det imidlertid ofte vanskelig, for ikke å si umulig, å oppspore originalnotene fra komponistenes hånd, og dette er en problemstilling vi vil komme nærmere tilbake til.

Viktige momenter som vi bli drøftet i analysen er bl.a.:

¹ Resultat av søk på "jazz" på Websters web-baserte ordbok på www.webster.com

² Gustavsen, 1998

- Spilling av melodi (piano) – rytmisering
- Improviseringsdel (piano) – melodiske figurer og utvikling av temaer, linjer kontra løp og abrupte figurer, forhold venstre/høyre hånd
- Samspill – ”samtale” musikerne imellom, grunnlag for improvisatoriske idéer, rytmiske/melodiske utsagn
- Timing – fast/bevegelig puls, spillende på eller rundt denne pulsen

Når det gjelder analyse av hvordan tempoet utvikler seg igjennom fremførelsen, vil det være hensiktsmessig å bruke et harddiskopptaksprogram, der lyden vil komme opp på dataskjermen i grafisk form. Dermed vil man med stor grad av nøyktighet kunne vurdere den tempomessige utviklingen i låten, og reflektere over hvordan denne utviklingen er med på å prege det kollektive hehetsuttrykket.

Det praktiske prosjektet starter med en parallell prosess med henholdsvis komponering av nye låter og regelmessige øvelser med trioen, der vi øver inn og utarbeider arrangementer til disse låtene. Den viktigste kommunikasjonen musikerne imellom er naturligvis den som skjer på det musikalske utøvende nivået på øvelsene, men samtalene i pausene om musikken og samspillet er også viktige. Etter hvert vil vi også holde konserter, og dermed få anledning til å spille med de naturlige rammene som et samspill med publikum i salen gir. På en av disse konsertene vil vi også gjøre opptak (der vi ikke setter altfor høye krav til den tekniske kvaliteten på opptakene), for på den måten å gi oss selv anledning til å lytte til samspillet fra litt mer avstand. Som regel legger man da merke til andre ting enn det man gjør mens man selv spiller, og dette vil kunne være en viktig del av den kollektive musikalske bevisstgjøringsprosessen i utformingen av et felles uttrykk.

Når tiden begynner å nærme seg selve hovedopptakene, velger vi i fellesskap ut de låtene vi ønsker å gjøre opptak av. Opptakene foregår i løpet av en kveld på en livekonsert med publikum til stede på jazzklubben Blå i Oslo. I en musikalsk setting som har et så stort innslag av improvisasjon og frihet, der låtene alltid blir forskjellige for hver gang vi spiller dem og der oppbygningen og linjene i hver versjon av låtene er avgjørende, vil det være praktisk talt umulig å gjøre pålegg og klippe inn og ut mellom forskjellige opptak. Det ville også gå utover friheten i uttrykket å måtte spille etter metronom, så framgangsmåten vil bli å gjøre opptak av hele konserten, slik at det endelige resultatet musikalsk sett er akkurat det som ble spilt på konserten, uten

redigeringer. På et senere stadium vil vi så gjøre sluttmiksen, der nivåer instrumentene imellom og klanglegging finjusteres, og til slutt la det endelige resultatet klargjøres og brennes på CD.

Del I – systematisk del

Kort historisk overblikk over jazzpianotriokonseptet

En pianotrio består altså av besetningen piano, bass og trommer, og når vi i problemstillingen presiserte at vi i denne oppgaven vil fokusere på den akustiske trio, er det kontrabass og akustisk piano/flygel vi finner (i motsetning til el-bass og for eksempel Fender Rhodes elektrisk piano, som også kan forekomme i en pianotriosetting).

Selve navnet ”pianotrio” kan i utgangspunktet virke noe diskriminerende overfor bassisten og trommeslageren, i og med at den antyder at det er pianoet som er det førende elementet. Det er nærliggende å tenke at grunnen til dette er pianoets rolle som det instrumentet som oftest spiller melodien, mens de andre to har en mer akkompagnerende rolle. Historisk sett var denne rollefordelingen nok tydeligst i pianotrioens første tid, selv om den til en viss grad holder seg fremdeles. Mens pianostorheter som Oscar Peterson og andre rundt slutten av 1940-tallet hadde besetningen piano, gitar og kontrabass i sine trioer, skjedde det et skifte utover på 1950-tallet der gitaristen i større og større grad ble erstattet av en trommeslager.

På slutten av 1950-tallet satte den velkjente Bill Evans trio, som besto av bassisten Scott LaFaro og trommeslageren Paul Motian foruten Evans selv, en ny standard for samspillet i en pianotrio. De kommuniserte med hverandre gjennom spillet sitt på en måte som gikk utover tradisjonelle solist/akkompagnatør-roller, og spesielt samspillet mellom Evans og LaFaro ble viden kjent. Innspillinger som ”New Jazz Conceptions” (1956) og ”Portrait in Jazz” (1959) blir av mange sett på som grunnlaget for den moderne jazzpianotrio slik vi kjenner den. Svært mange senere jazzpianotrioer kan sies å være direkte eller indirekte inspirert av Evans’ trio, og tydelig ser vi inspirasjonen hos den neste generasjonen av banebrytende jazzpianister.³ Mest kjent blant disse er Herbie Hancock, Chick Corea og Keith Jarrett (hvorav de to siste har jobbet mest i trio-formatet av de tre). I løpet av det siste tiåret har yngre pianister kommet til den internasjonale jazzpianotrioscenen, med den amerikanske pianisten Brad Mehldau som den kanskje mest kjente representanten for denne nye generasjonen.

³ Murray, 1994, s. 345

Her på mer hjemlige trakter har norske Egil Kapstad og svenskene Lars Jansson og Bobo Stenson i lang tid vært sentrale aktører i feltet. De siste årene har også mange nye trioer sett dagens lys, med unge pianister som Tord Gustavsen, Helge Lien, Håvard Wiik og Maria Kannegaard i Norge, og Esbjörn Svensson i Sverige. Gustavsen og Svensson har også hatt stor internasjonal suksess med sine trioutgivelser.

Pianotrioens kjennetegn

Hvis vi tar et overblikk over de pianotriokonstellasjonene vi har i dag og har hatt de siste fire tiår, ser vi at vi har med et bredt spekter av uttrykk å gjøre. For de med lite kjennskap til pianotrioen kan det ha vært lett å få en for smal oppfatning av hva denne besetningen kan frambringe av forskjellige musikalske uttrykk, og den tidligere nevnte pianisten Brad Mehldau er opptatt av å avkrefte myten om jazzpianisten som en sart, melankolsk sjel. Han imøtegår nemlig denne oppfatningen kraftig i et essay i coveret til hans CD “Art of the Trio 4: Back at The Vanguard”:

Notions of an introverted intellectualism and cloying overemotionalism give the piano trio its otherness in this false appraisal. What’s really going on, I fear, is good old-fashioned racial troping – the piano trio as sensitive-white-guys club. (...) how a player crooks his head into the piano or battles with substance abuse is not comparative criticism; what he does with melody, harmony, rhythm, and form, is.⁴

Ifølge Mehldau har jazzkritikere og -journalister i altfor stor grad beskjeftiget seg med ikke-musikalske, ytre faktorer og biografiske detaljer i stedet for å analysere hva som foregår i selve musikken. Dermed har de også gått glipp av den store bredden av uttrykk og måter å kommunisere musikalsk på som jazzpianotrioformatet rommer. Så fordi skribentene for eksempel finner ytre likhetstegn mellom Bill Evans Trio og trioen til Brad Mehldau tar de det for gitt at musikken og måten å spille på også er nært beslektet, noe som ikke nødvendigvis er tilfellet. Mehldau gir flere eksempler på dette i sin artikkel, hvor han analyserer og forklarer hvordan hans trio har en annen tilnærming til både harmonikk, rytmisk fraserings og oppbygning av solopartier enn Bill Evans trio.⁵

⁴ Mehldau, 1999, s. 2

⁵ Mehldau, 1999, s. 3-4

I dagens norske jazzlandskap ser vi også at mangfoldet står sterkt. Tord Gustavsen Trio har funnet seg til rette i et melankolsk og neddempet, men svært stemningsfullt uttrykk som har vist seg å ha bred appell. Maria Kannegaard Trio er på den annen side representant for en retning som går mer mot det vitale, om enn melodiose frijazz-uttrykket. Esbjörn Svensson Trio (E.S.T.) fra vårt naboland Sverige har de siste årene beveget seg mer i retning av et eksperimentelt rock/elektro-landskap, og alle disse forskjellige retningene er eksempler på et av de kanskje mest slående kjennetegn ved pianotriokonseptet: Fleksibiliteten i uttrykket. De tre instrumentene har i fellesskap et usedvanlig rikt register å spille på, både harmonisk, melodisk, rytmisk og klangmessig. Hva er det så som ligger til grunn for denne rikheten i uttrykket? Dette er spørsmålet vi vil drøfte i de påfølgende avsnittene.

Samspillet, kollektiv improvisasjon

Det kollektive improvisatoriske samspillet i en jazzpianotrio er en helt sentral del av konseptet. Hvis musikerne kjenner hverandre godt og er trygge på hverandre musikalsk, trenger man ofte en minimal grad av ferdige arrangementer før man gir seg i kast med musikken. Arrangementet blir til i øyeblikket, ved at musikalske idéer utvikler seg, blir sendt fra den ene musikeren til den andre, og på denne måten utvikler seg kollektivt og tar retninger som det ville ha vært umulig å planlegge på forhånd. Dette kan fra en side sett oppleves som en risikofylt situasjon i forhold til tryggheten ved en mer arrangert musikalsk setting:

Arrangements (...) introduce stable precomposed elements to group interplay, providing overall shape to performances and reducing some of the risk associated with collective improvisation.⁶

Det åpner imidlertid også opp for en unik grad av frihet og spontanitet i uttrykket.

Sett fra en pianists synspunkt gir pianotriobesetningen en stor improvisatorisk frihet også på andre nivåer. I og med at kontrabassen er det eneste andre instrumentet som har en melodisk/harmonisk funksjon, er min erfaring at man kan gå ganske langt utenfor det oppgitte utgangspunkt i forhold til både venstrehandsakkorder og melodiføring, uten at dette trenger å være avtalt på forhånd. Det at man velger andre akkordvariasjoner enn de oppgitte vil i mange sammenhenger føre til en berikende

⁶ Berliner, 1994, s. 289

spenning i uttrykket, snarere enn en uønsket kollisjon mellom klanger som det fort ville gjort i en besetning med flere akkordbærende instrumenter.

Som tidligere nevnt var Bill Evans trio banebrytende spesielt når det gjaldt samspillet mellom pianist og kontrabassist. I en moderne pianotrio er også trommeslageren en like integrert del av uttrykket, som både kan gi musikalske impulser til de andre musikerne som de responderer på (for eksempel en rytmisk figur eller en underdeling som tar låten i en ny og uventet retning), og som kan bruke og underbygge idéer fra de andre instrumentalistene i gruppen.

Når en pianotrio har spilt sammen over lengre tid, vil man kunne observere at det kollektive samspillet vil kunne få en nærmest ubevisst karakter. Det er ikke uvanlig at man ved å lytte til opptak av fremførelser hører at detaljer som høres arrangerte og avtalte ut, var ting som skjedde i øyeblikket der og da. Dette hadde sannsynligvis vært vanskelig å få til på samme måte med en større besetning, da en slik effekt i tillegg til et intuitivt og tett samspill er avhengig av instrumenter hvis funksjon ikke kolliderer i for stor grad.

Improvisasjonsfenomenologiske betraktninger

I sin hovedfagsoppgave "Improvisasjonens dialektiske utfordringer" fra 1998 gjør den allerede nevnte norske trio-pianisten Tord Gustavsen seg flere betraktninger rundt temaet improvisasjonsfenomenologi. Han tar sikte på å beskrive begrepet improvisasjon ved å dialektisk definere det i spenningen mellom flere par med ytterpunkter, nærmere bestemt fem polariteter:

Moment vs. duration (øyeblikk og varighet)

Difference vs. sameness (likhet og ulikhet)

Gratification vs. frustration (tilfredsstillelse og forsakelse)

Stimulation vs. stabilization (stimulering og stabilisering)

Closeness vs. distance (nærhet og avstand)⁷

I disse spenningsfeltene skapes rommet der improvisasjonene finner sted.

Improvisasjonen er altså i følge denne tankegangen ikke noe som forgår fullstendig

⁷ Gustavsen, 1998, s. 66. Teorien om de fem polariteter i Gustavsens oppgave er bygget på Anne-Lise Løvli's utlegning fra 1982 av Helm Stierlins "fem polariteter", som igjen er satt fram i boken "Das Tun des Einen ist das Tun des Anderen", i norsk utgave under tittelen "Konflikt og forsoning" (Stierlin 1974) – jfr. Gustavsen, s.63.

“fritt” i det tomme rom, og heller ikke noe som er planlagt og gitt på forhånd, men snarere noe som skjer i øyeblikket i en kontinuerlig dialog på flere plan til samme tid:

*De fem polaritetene er formuleringer av dilemmaer som mennesket er "dømt til" å leve med, og som stadig må finne sine løsninger i skiftende relasjoner og i situasjoner. (...) improvisasjonskunsten [er] ikke bare en "tilbakelent" reflekterende praksis der idéer om "storytelling", dramaturgi, harmonikk osv. utvikles og anvendes slik komponisten ved sitt skrivebord gjør det. Improvisasjonen er like mye et levende øyeblikksmøte mellom musikeren og musikken, mellom musikeren og medmusikerne, og eventuelt også mellom musikeren og tilhørerne. Av en god improvisasjonsmusiker kreves det ikke bare store analytiske, kreative og tekniske ferdigheter, men også evne til å utnytte disse evnene i en kaotisk, mangefasettert situasjon.*⁸

Det sier seg selv at dette er noe som må ha en stor grad av intuitivitet over seg – et så komplekst og tilsynelatende kaotisk landskap kan man ikke vandre i ut ifra kalde beregninger. Det kreves imidlertid mye arbeid, erfaring, prøving og feiling før man kommer til et nivå der dette fungerer på en tilfredsstillende måte. Et uttrykk om improvisering som sies å være fra jazzpianolegenden Bill Evans er “intuition has to lead the knowledge”. Igjen står vi altså i et dialektisk spenningsfelt, der intuisjonen på den ene siden og kunnskapen på den andre lever i et gjensidig avhengighetsforhold, der ingen av dem kan leve uten den andre.

I vårt fokusfelt for denne avhandlingen, som er den akustiske jazzpianotrioen, foregår disse improvisatoriske dialogene på en lang rekke felt – og et av de viktigste nivåene i så måte er naturlig nok dialogen musikerne imellom. For å kunne nå målet om intuitivitet i en kollektiv improvisatorisk setting kreves både en stor grad av trygghet hos den enkelte musiker; man må våge å kaste seg utpå i en musikalsk samtale man på forhånd ikke vet utfallet av, og også en stor grad av trygghet musikerne imellom; man må også kunne stole på at de andre responderer og viderefører de idéene som blir lagt frem i det felles åpne rommet som skapes. Den dialogen som foregår musikerne imellom er imidlertid ikke løsrevet fra den dialogen som foregår hos den enkelte utøver – det være seg dialogen med utøverens egne musikalske historie og bakgrunn, dennes “indre” stemmer eller sågar med utøverens

⁸ Gustavsen, 1998, s. 64.

instrument; dets fysiske begrensninger og mulighetshorisonter⁹ (instrumentenes rolle som assosiasjonsbærere vil vi komme nærmere tilbake til i et senere avsnitt). Det som fra utsiden sett kan virke som en helt “fri” improvisasjon, og som også i stor grad vil kunne føles “fri” for de som spiller, kan altså fra et improvisasjonsfenomenologisk synspunkt betraktes som mange forskjellige men samtidige samtaler, bevisste eller ubevisste, som flettes i hverandre på forskjellige nivåer, og som sammen skaper den fascinerende veven og blandingen av det kjente og det ukjente, det forventede og det overraskende.

Lyd og klangfarge som utgangspunkt for musikalsk frihet

De tre tradisjonelle musikalske virkemidlene som blir brukt i komposisjon og improvisasjon er melodi, harmonikk og rytmikk (i kompositorisk sammenheng kommer naturlig nok selve komposisjonens form i tillegg som en faktor). Disse elementene blir omtalt fra forskjellige synsvinkler i andre avsnitt av denne oppgaven, men det finnes også andre faktorer som spiller inn i det kollektive musikalske uttrykket en jazzpianotrio formidler. Lyd og klangfarge er et felt som innenfor populærmusikken har blitt svært sentralt – det å ha en egen “sound” er spesielt viktig, og også praktisk mulig, når innspillinger utgjør en stor prosent av musikken vi hører på til vanlig.

Også innenfor det feltet vi fokuserer på i denne oppgaven er lyd og klangfarge viktige momenter. For eksempel i den friere improvisasjonsbaserte triomusikken kan musikerne skape det som forsøksvis kan beskrives som en kollektiv masse eller strøm av lyd, som ville vært umulig å notere melodisk eller harmonisk, men som allikevel ikke er tilfeldig. I stedet for å tenke utifra en tradisjonell struktur, kan musikerne frigjøre seg og skape et landskap som er mulig ut ifra de unike iboende mulighetene de enkelte instrumentene har. Både pianoet, trommene og kontrabassen har rike akustiske uttrykksmuligheter, og overtoner, flageoletter, demping av strengene i pianoet med håndkle, og bruk av bue på cymbalene er bare noen eksempler på hvordan disse mulighetene kan bli tatt i bruk.

I “The Jazz Book” skriver forfatteren Joachim Berendt om den “frie” jazzen som utviklet seg på 1960-tallet, der frigjøring fra konvensjonelle måter å tenke om struktur, melodikk og harmonikk sto sentralt. Jakten på nye uttrykksformer resulterte i

⁹ Gustavsen, 1998, s. 124-125.

bruk av nye instrumenter, men ikke minst også i nye måter å bruke de vanlige instrumentene på:

*Pianos can be played not only on the keys, but also inside, on the strings; violins can be beaten; trumpets can be used (without mouthpiece) as blowpipes. (...) it is the job of the musician to continually find new sounds.*¹⁰

Etter hvert som jazzhistorien har utviklet seg har nok opprørsaspektet etter hvert blitt av mindre betydning når det gjelder atonale måter å bruke instrumentene på – det er jo begrenset hvor lenge en fremgangsmåte kan betraktes som opprørsk før også den blir en del av den etablerte uttrykksformen. Muligheten til å bruke de iboende mulighetene i de akustiske instrumentene er imidlertid noe som også pianotriomusikere har tatt med seg videre, og som altså i stor grad er tilstede når vi har å gjøre med instrumenter med et så rikt akustisk uttrykkspotensiale. Disse mulighetene kan også i en jazzpianotrio brukes i kombinasjon med det tonale og harmoniske, ved at et eller flere av instrumentene har en klangfargende rolle mens de (eller den) andre spiller en mer tradisjonell harmonisk/melodisk frase. På denne måten har triomusikerne mulighet til å jobbe i spenningsfeltet mellom det atonalt klangfargebaserte og det tradisjonelt lyriske/melodiske, et spenningsfelt som kan forhindre både det forutsigbare og kjedelige på den ene siden og det totalt utilgjengelige på den andre.

Instrumentene som assosiasjonsbærere

Et annet påfallende særtrekk ved den akustiske pianotrioen er alle instrumentenes rike og lange musikkhistoriske anvendelse. Trommene er i så måte i særklasse – vi kan høre beretninger om pauker og symbaler fra flere tusen år tilbake (for eksempel i bibelske beretninger). Det er vel neppe noe som er så menneskelig som å uttrykke rytmer og puls gjennom å lage perkussive (ikke nødvendigvis melodiske) lyder, og det har da også blitt gjort i forskjellige former i nær sagt alle musikalske sjangre. Etter hvert som musikkhistorien har utfoldet seg, har forskjellige måter å spille trommer på blitt kjennemerker for disse sjangrene. En trommeslager har på denne måten et vell av assosiasjoner å spille på – ved å gjøre bruk av en figur som for eksempel forbindes med 50-talls rock´n´roll eller 70-talls soul, vil han selv i en jazzsetting kunne

¹⁰ Berendt, 1992, s. 32

frambringe musikalske minner hos tilhørerne som betyr mer enn figuren i seg selv isolert sett skulle kunne tilsi.

Pianoet har ikke en like lang forhistorie som trommesettet, men like fullt har det allerede eksistert i flere hundre år, og har på denne tiden etablert seg som et av de aller mest anvendelige og allsidige instrumentene vi har tilgjengelig. Det er dermed også brukt i en nærmest endeløs rekke av forskjellige settinger og sjangre, og kan i likhet med trommene spille på dette i en triosetting. Som et eksempel kan nevnes at Keith Jarrett kanskje spesielt i sine yngre dager gjerne la inn gospelinspirerte vendinger i sine jazzimproviseringer. Dette tilførte noe friskt og nytt i settingen, ikke bare i form av notene som ble spilt i seg selv, men fordi nettopp denne måten å spille nettopp dette instrumentet på ga assosiasjoner til en bestemt musikksjanger som man kanskje ikke i utgangspunktet hadde forventet å finne i en jazzsolo.

Kontrabassen er også et instrument som har hatt og har et svært rikt bruksområde, og dermed også kan gjøre bruk av sin rolle som assosiasjonsbærer. Bassisten Dan Berglund i den tidligere nevnte Esbjörn Svensson trio (E.S.T.) bruker i likhet med flere andre jazztriobassist bue på flere låter, noe som raskt kan bringe assosiasjonene i retning klassisk europeisk kunstmusikk eller europeisk samtidsmusikk.

Berglund nevner for øvrig i et intervju med internettavisa Panorama.no flere rockebassist som musikalske forbilder¹¹. Selv om det naturligvis for det meste er elbass som blir brukt i rockesammenhenger, så kan lyden være lik nok til at en kontrabassist i en jazzpianotrio kan bruke sitt instrument til å fremskape assosiasjoner også i den retningen og dermed tilføre musikken en ny, annerledes og kanskje uventet dimensjon. I et intervju på DVDen "e.s.t. – live in Stockholm" forklarer samme Berglund hvordan han under en pianosolo kan spille et rockeriff (som originalt ville blitt spilt på en elbass) for å bygge opp under soloen:

*For example on a piano solo, I can play rock bass – with ordinary acoustic sound, but rock riffs. (I) often play that.*¹²

Denne fremgangsmåten utnytter instrumentets potensiale som assosiasjonsbærer til å føre musikken videre, og åpne nye landskaper i skjæringspunktet mellom sjangrer og i spenningen mellom nåtid og fortid.

¹¹ Johansen, 2003

¹² DVD: "e.s.t. – live in stockholm" (under valget "interview"), 2003

Påvirkning fra klassisk kunstmusikktradisjon

Et påfallende trekk ved studiet av jazzpianotriokonseptet er hvor gjennomgående det ser ut til å være at pianistene har en solid klassisk bakgrunn.¹³ Dette ser ut til å gjelde i større grad enn for mange andre instrumenter, og kan naturligvis ha sosiologiske/historiske årsaker, slik som at det i mange vestlige land er vanlig å gi barn klassisk pianoundervisning, mens de fleste som spiller blåseinstrumenter gjerne får sin første opplæring i skolekorps, og raskere går derfra til å spille i jazzgrupper uten en omfattende klassisk skolering på forhånd. Det vil imidlertid være utenfor denne oppgavens rammer å drøfte videre hvorfor det forholder seg slik, men snarere utforske nærmere hvordan denne påvirkningen gir seg uttrykk. De nevnte forhold gjør at vi i resten av dette avsnittet vil fokusere på pianistenes rolle, selv om det heller ikke er uvanlig at trommeslagere og bassister har mottatt klassisk undervisning i løpet av sin musikalske oppdragelse.

Så å si alle pianistene som er nevnt tidligere i denne oppgaven – Bill Evans, Keith Jarrett, Chick Corea, Herbie Hancock, Brad Mehldau og Esbjörn Svensson har omfattende klassisk skolering. Flere av disse (Jarrett og Corea) har også klassiske utgivelser bak seg i tillegg til sine mer kjente jazzutgivelser (de har til og med opptrådt sammen med dobbeltkonsert for piano av Mozart på repertoaret¹⁴). Det er naturlig å tenke seg at denne klassiske ballasten påvirker spillingen på en eller annen måte også i trio-settinger, og hvordan skjer i tilfelle det? I januar/februar-utgaven av “Piano and Keyboard magazine” i 1997, ble Keith Jarrett intervjuet av Ted Rosenthal (som for øvrig også er en anerkjent pianist). Da ble forholdet mellom klassisk og jazz og hvordan spillingen i den ene sjangeren påvirker den andre drøftet, og ifølge Jarrett ble jazz-spillingen mer påvirket av den klassiske spillingen enn omvendt:

*(...) technically as a pianist it doesn't move from jazz to classical. It moves the other way. So I can play ballads with more micro--variations of touch, now that I've been working on Mozart, than I might have had before.*¹⁵

Jarrett framhever altså den tekniske påvirkningen fra klassisk i langt større grad enn den harmoniske eller melodiske. Det systematiske arbeidet med teknikk innenfor den klassiske pianopedagogikken, som jo har en lang tradisjon å øse av, fører til at

¹³ Dette kan man for eksempel se i artikler om de enkelte pianistene i *The New Grove Dictionary of Jazz*, Kernfeld, 1994

¹⁴ DVD: *Keith Jarrett – The Art of Improvisation*, 2005

¹⁵ Rosenthal, 1996, s. 2

utøveren får større kontroll over anslaget enn han sannsynligvis ellers ville greid å tilegne seg på egenhånd.

Innen jazz har utøveren en stor grad av frihet til å velge sitt eget uttrykk, men det fører gjerne til at man også velger de løsningene man vet fra før at man behersker. Når man blir tvunget til å jobbe med nye utfordringer fordi de ligger inne i et repertoar man skal spille, vil man også utvikle sin uttrykksmessige frihet på en måte man neppe ellers ville ha valgt å gjøre på eget initiativ. Det at man har en større teknisk palett å hente fra fører igjen til at det musikalske uttrykket også endres og får en større variasjonsrikdom:

*I could never play scales in thirds until I had to, or sixths, (or being) impeccable on any historical level with the ornaments until I started working seriously on the public side of my classical playing. So these are the things that I know that I think most jazz players don't know.*¹⁶

Innøvingen av klassiske skalaer og løp gjør altså den klassisk inspirerte jazzpianisten i stand til å spille ting andre jazzpianister ikke behersker, og vil i mange tilfeller også gi jazzimprovisasjonen et umiskjennelig “klassisk” tilsnitt. Som forskjellige rytmiske sjangre har sine “riff” og fraser som umiddelbart fører assosiasjonene til for eksempel rock’n’roll eller reggae, vil også noen linjer som “sitter i fingrene” til den klassisk skolerte jazzutøveren være umiskjennelig inspirert av store klassiske komponister. Spesielt tydelig kan vi for eksempel høre påvirkningen fra Chopin i flere av improvisasjonene til den amerikanske pianisten Brad Mehldau, som tok klassiske pianotimer fra han var 6 til han ble 14 år.¹⁷

De fleste pianistene fremhever også at de liker å lytte til klassisk musikk. Den nevnte Mehldau fremhever for eksempel i artikkelen “Brahms, Interpretation and Improvisation”¹⁸ Brahms klarinettkvintetter (opus 111 og 115) som musikk han alltid blir grepet av når han lytter til den. Bill Evans fortalte i intervju med den nå avdøde jazzjournalisten Randi Hultin at Bach, Beethoven, Bartok, Stravinskij, Hindemith, Ravel og Debussy var blant hans favorittkomponister¹⁹. Han forteller også at han fremdeles (intervjuet ble foretatt i 1970) spiller klassisk for sin egen fornøyles skyld. Det vil være naturlig å anta at lyttingen til klassisk musikk bevisst eller

¹⁶ Rosenthal, 1996, s. 2

¹⁷ Biografiske opplysninger fra Brad Mehldaus hjemmeside på internett, <http://www.bradmehldau.com>

¹⁸ Mehldau, 2001

¹⁹ Hultin, 1991, s. 141

ubevisst påvirker pianistenes komposisjoner (ved lytting til flere av Bill Evans komposisjoner virker det for eksempel ikke overraskende at Ravel og Debussy står på listen over inspirasjonskilder), og at de også kan være inspirasjon til idéer som kommer fram spontant i improvisasjonssammenhenger.

Forholdet til timing, rytmisk kontra klassisk puls

Hvordan man tenker omkring temaet timing og rytme innenfor jazzimprovisasjon er et stort og på mange måter uoversiktlig, men ikke desto mindre svært interessant tema. Jazzmusikere er ofte meget bevisste på hvor de befinner seg i forhold til den underliggende pulsen, og kan spille “bakpå” eller “frampå” for å oppnå forskjellige effekter. Det er ørsmå varisjoner det her er snakk om, knapt hørbart for den utrente lytter, men likevel noe av det som skiller de beste utøverne fra de mer ordinære. Hvis man for eksempel lytter til Keith Jarrett Trio for første gang, vil man kunne tro at musikerne ikke er helt sammen rytmisk sett, at de nærmest spiller litt slurvete til tider. Ved nærmere lytting, og når man kommer inn i denne måten å tenke/føle rytmikk på, oppdager man imidlertid at det i de aller fleste tilfellene på ingen måte er snakk om slurv. Alle musikerne er klar over hvor den underliggende pulsen er, men de spiller ofte “rundt” den – litt før eller etter, og på en slik måte at det gir liv og dynamikk til fremførelsen. En mer tilfeldig og ukontrollert timing ville ha ført til et rotete og mindre musikalsk uttrykk, men gjennomført på en overbevisende måte tilfører dette improvisasjonene og samspillet dybder som er veldig fascinerende. Vi vil komme nærmere tilbake til eksempler på dette under analysen i del II av denne oppgaven.

Forholdet mellom tilnærmingen til rytme og puls innenfor den klassiske europeiske kunstmusikktradisjonen og innenfor det som går under den noe upresise betegnelsen “rytmisk musikk” (som vanligvis henviser til musikk som har sine røtter i afro-amerikansk populærmusikk²⁰), er et felt som er spesielt interessant for vårt fokus på jazzpianotrioen. Det kan knapt sies å finnes en allment akseptert oppfatning innenfor musikkforskningsmiljøet når det gjelder forskjeller og likheter mellom disse leirene, men som jeg påpekte i min semesteroppgave “I takt, eller med rytmen intakt – en rytmisk sammenligning” fra 2004 er det i hvert fall et plausibelt standpunkt å hevde at det her kan være snakk om to forskjellige tilnærmingsmåter når det gjelder forholdet til grunnpulsen i et musikkstykke:

²⁰ For eksempel bruker den danske læreboken *Rytmisk improvisatorisk musikk* både uttrykkene “afro-amerikansk musikk” og “rytmisk musikk” i innledningen – Haastrup, 1985, s. 7

Der den klassiske tradisjonen nok ser på denne som instrumentalistens (eller dirigentens) "slave", som endrer seg i takt med hvordan man ønsker å uttrykke den aktuelle linje eller frase, lever den i den rytmiske tradisjonen i større grad sitt eget mer eller mindre selvstendige liv, i musikernes (og forhåpentligvis også i tilhørernes) bevissthet. Dermed kan man spille "frampå" eller "bakpå", og pulsen blir nærmest som en ekstra musiker. Begge disse to tankemåtene gir en frihet på den ene siden og visse begrensninger på den andre.²¹

Det er neppe tilfeldig at et symfoniorkester ville gått mer eller mindre i oppløsning etter kun få takter uten en dirigent, mens lederen av et storband ofte nøyer seg med å telle opp takten og så rusle til siden eller eventuelt kun gi innsatser på spesielle steder i stykket. Å få til en vellykket kollektiv endring av tempoet underveis i en storbandlåt (slik man forholdsvis enkelt kan gjøre med et helt symfoniorkester) ville på den andre siden ført til store utfordringer og sannsynligvis krevet mange runder med øving før det ville la seg gjøre. Disse eksemplene, om enn noe satt på spissen, illustrerer hvordan man tilnærmer seg fenomenet rytme og puls forskjellig innenfor de forskjellige tradisjonene. Det ville imidlertid være utenfor denne oppgavens rammer å gå dypere inn i denne problematikken, men vi skal snarere se på hvordan disse forskjellige tilnærmingmåtene påvirker samspillet i jazzpianotrioen som er fokuset for denne avhandlingen.

Jazz går definitivt inn under det vi vil kalle den "rytmiske" tradisjonen, der altså pulsen er en faktor musikerne spiller på og forholder seg til slik det tidligere er beskrevet. Som vi allerede har drøftet er imidlertid også påvirkningen fra den europeiske kunstmusikktradisjonen sterkt tilstede, og når disse to måtene å tenke rytmisk på smelter sammen eller avløser hverandre, oppstår virkelig spennende muligheter. Den klassiske tilnærmingen, der man tillater seg å bruke grunnpulsen som et hjelpemiddel på den måten at man for eksempel "strekker" en frase utover og fremhever den ved å spille den saktere, eller gjør en passasje raskere for på den måten å øke vitaliteten og framdriften, er i en triosetting enklest å få til der de enkelte musikerne har solopartier uten akkompagnement av de andre i gruppen. For at en slik fremgangsmåte skal fungere i trio som helhet (uten en dirigent tilstede!), kreves det et nærmest telepatisk og intuitivt samspill. Et slikt tett samspill er imidlertid ikke uopnåelig, og etter mitt syn ligger her en av de mest fascinerende mulighetene som

²¹ Nysted, 2004, s. 4

denne konstellasjonen byr på. Det kan til og med hevdes at denne muligheten til å kombinere tilnærmingen til puls i en klassisk, europeisk kunstmusikktradisjon med en afro-amerikansk rytmisk tradisjon til en viss grad er et særpreg for pianotrioen som konsept. Ikke et eksklusivt særpreg i den forstand at andre konstellasjoner er helt uten mulighet til å kunne foreta en lignende kombinasjon, men i den betydningen at muligheten her er tilstede i større grad enn i de fleste andre settinger, ikke minst på grunn av instrumentenes tidligere omtalte assosiasjonsbærende kraft, og også grunnet det faktum at spesielt mange dyktige jazztrio-pianister står med føttene solid plantet i begge tradisjoner.

Til slutt i dette avsnittet vil jeg ta med at Tord Gustavsen i sin hovedoppgave fra 1998, som jeg tidligere har referert til, også er innom forholdet mellom de nevnte musikalske kulturer og møtet mellom dem i jazz-tradisjonen. Han kommer her inn på momenter som ikke bare har å gjøre med måten man forholder seg til rytme og puls på. Han viser til at det er vanlig å snakke om syntesen mellom en "afrikansk" og en "vestlig" kultur, og at jazzen nettopp oppsto gjennom denne syntesen, og at det er spenningen mellom disse to måter å tenke om musikk på som på mange måter også driver utviklingen framover:

Det er mulig å se dilemmaet mellom "afrikansk" og "vestlig" som et tema som stadig bearbeides dialektisk gjennom jazzhistorien, og også som et tema som stadig bearbeides dialektisk i hver enkelt musikers personlige utvikling.²²

For eksempel kombinerer jazztradisjonen den afrikanske tankemåten med musikken som en tilstand man er i, med den klassiske europeiske tradisjonen der et musikkverk er et sluttet verk med en begynnelse og en avslutning. Innen jazztradisjonen er det vanlig å spille en låt på følgende måte:

Temaet presenteres først unisont eller flerstemt, det avløses av et antall soli som hver i seg selv har egne formforløp, før en ny temapresentasjon, eventuelt med en ekstra Coda, avslutter det hele. Men helheten i dette forløpet er samtidig bundet sammen av groove og en tilstand som er viktigere enn hver enkelt seksjon i seg selv, og man ofrer gjerne et planlagt forløp dersom det

²² Gustavsen, 1998, s. 104

*utvikles en repeterende intensitet som blir så sterk at den "krever" å få holde på lenger.*²³

Samtidig refererer Gustavsen også til forskere (og da spesielt Ingrid Monson²⁴) som gjør oppmerksom på farene ved et for skarpt og ureflektert skille mellom det “afrikanske” og det “vestlige”, spesielt når man snakker om musikere i dag. Det er viktig at vi holder klart for oss at det er kulturelle og musikalske forhold vi her snakker om, slik at vi ikke vikler oss inn i rase-relaterte teorier om kunnskaper på den ene siden og intuitivt talent på den andre.²⁵

²³ Gustavsen, 1998, s 105

²⁴ Gustavsen, 1998, s 105

²⁵ Gustavsen, 1998, s. 106

Del II – analyse av “It Never Entered My Mind”

Oversikt over låten

“It Never Entered My Mind” er spilt inn i New York i januar 1983, med nordmannen Jan Erik Kongshaug som lydtekniker. Innspillingen, kalt “Standards, Vol.I”, ble utgitt på det tyske plateselskapet ECM i 1985, og var den første av en rekke innspillinger med standardmateriale av denne trio.

Når vi først analyserer låtens generelle form, får vi følgende oversikt:

<u>Takt</u>	<u>Del</u>	<u>Starttid</u>
1	A-del med melodi	00:00
9	A-del med melodi	00:27
17	B-del med melodi	00:54
25	A2-del med melodi	01:21
35	A-del – pianosolo	01:54
43	A-del – pianosolo	02:21
51	B-del – pianosolo	02:47
59	A2-del – pianosolo	03:13
69	A-del – bassolo	03:47
77	A-del – bassolo	04:13
85	B-del – bassolo	04:40
93	A2-del – bassolo	05:06
103	A2-del med melodi	05:39
112	Fri kadense (piano) med	06:11
	avslutningsakkord (med bass/tr)	06:32

Vi har altså her å gjøre med en AABA2-form, der A2-delen har en 2-takters hale ekstra og dermed er 10 takter i stedet for 8. I Mark Levines omfattende “The Jazz Theory Book” fra 1995 beskriver han AABA-formen som den mest brukte formen for jazz-standardlåter. Den vanligste lengden for en låt med AABA-form er 32 takter, men denne formen, som da er 34 takter, forekommer også. For eksempel var George Gerschwins meget populære “I’ve got rhythm” opprinnelig en AABA-formatet låt der

den siste A-delen var 10 takter i stedet for 8, selv om den senere som regel har blitt spilt med vanlig 32-takters AABA-form.²⁶

Dynamisk sett begynner låten forholdsvis rolig, med kun piano og kontrabass i starten. Trommene kommer inn gradvis, først med noen knapt hørbare slag i de første taktene, og så mer tydelig fra takt 5 og utover. Det tar noen takter før tempoet “setter seg” helt (vi vil komme nærmere tilbake til en analyse av den tempomessige utviklingen i låten senere i oppgaven). Intensiteten i uttrykket øker mer eller mindre gradvis utover i melodidelen; fra og med B-delen setter DeJohnette inn med vispekomp, noe som er med på å tilføre låten mer fremdrift. Utover i pianosolodelen fortsetter intensiteten å øke gradvis, med flere høydepunkter innimellom, før det hele roer seg mer ned igjen fram mot overgangen til bass-solodelen. Her er mesteparten av denne delen forholdsvis rolig i intensitet, noe som føles nokså naturlig i og med at kontrabassen på denne måten får det nødvendige rom til å utfolde seg melodisk uten å måtte kjempe for mye om oppmerksomheten med de andre instrumentene. Det rolige preget beholdes på den siste delen med melodi, som er forholdsvis kort og leder inn i et vakkert avslutningsparti med kun en enkelt, improvisert solostemme i pianoet (som vi også vil komme nærmere tilbake til senere i analysen,). Helt til slutt samles igjen de tre musikerne til den siste, avsluttende akkorden.

Rytmisering av melodien

Når det gjelder det som i jazzterminologien kalles standardlåter, er det et stadig tilbakevendende problem å finne fram til “kildene” for originalversjonene av de enkelte låtene. Komposisjonene kan for eksempel gjerne ha stammet fra en musikaloppsetning i 30- eller 40-årene, der vi ikke har tilgang til originalnotene som ble skrevet av komponistene til de første musikerne som spilte dem. Sangene ble så etter hvert folkeeie og spilt av jazzmusikere på jazzklubber, kaféer og restauranter, og utviklet seg videre på en måte som nærmest kan sammenlignes med hvordan norske folketonere fikk sitt forskjellige særpreg fra sted til sted etter hvert som forskjellige musikere spilte dem, memorerte dem og la til sine egne små detaljer. Uautoriserte samlinger med enkle nedskrivninger av jazzstandardlåtene, hovedsaklig kun med melodi og besifring, har imidlertid vært med på å lage en slags “kanon” eller felles oppfatning av hvordan låtene er vanlige å spille. “The Real Book” er den mest kjente

²⁶ Levine, 1995, s. 386

av disse samlingene, og etter hvert har flere autoriserte, lovlige utgaver også kommet til på markedet.

I forhold til harmonikken tar de nedskrevne versjonene i disse samlingene som regel mål av seg å presentere hvordan jazzmusikere gjerne pleier å spille disse låtene snarere enn å gjengi hvordan originalversjonene ble fremført. Harmonikken er altså her et resultat av en flere tiårig lang tradisjon av felles spillemessige erfaringer, som naturligvis også er i stadig utvikling i den forstand at musikerne fremdeles kan velge å variere akkordene ved nye fremføringer. Når det gjelder rytmikken i melodien er det imidlertid vanlig å notere den veldig enkelt, gjerne i stor grad med firedelsnoter uten synkoperinger. Her ser det nemlig ut til at det ofte er en enda større grad av variasjon hos de enkelte fremførerne når det gjelder individuelle tolkninger enn når det gjelder harmonikken, i hvert fall med tanke på utviklingen av en eventuell felles “kanon”. Noe forenklet sagt er altså den rytmiske harmoniseringen individuell fra utøver til utøver og fra fremførelse til fremførelse; den varierer nemlig også gjerne i ganske stor grad fra gang til gang samme musiker spiller den, for eksempel hvis melodien blir spilt igjennom to ganger i løpet av en og samme låtfremførelse. Det oppfattes dermed mer hensiktsmessig å sammenligne melodiføringen med en enkelt notert melodilinje som ligger forholdsvis nært opptil den originale melodilinen slik den først ble sunget, enn å sammenligne den med en videreutviklet “ferdigrytmisert” versjon.

På bakgrunn av disse observasjonene og vurderingene har jeg valgt å la fokuset i denne delen av analysen ligge på den melodiske rytmiseringen framfor den harmoniske underbyggingen. Hvis jeg skulle lagt mer vekt på sistnevnte del ville det, i forlengelsen av det jeg har anført over, vært naturlig å gå inn i en dypere debatt i forhold til hva som ville være det mest naturlige sammenligningsgrunnlaget for harmoniseringen i denne spesifikke innspillingen, noe som imidlertid ligger utenfor denne oppgavens rammer.

Den noten til “It Never Entered My Mind” som jeg her bruker som sammenligningsgrunnlag for å vise hva den melodiske rytmiseringen og de melodiske utspringene beveger seg i forhold til, er fra boken “The Songs of Richard Rogers”(Richard Walters, Milwaukee 1998). I arbeidet med “The Songs of Richard Rogers” har det blitt lagt vekt på å forsøke å ha en så nær tilnærming til originalstoffet som mulig²⁷, og jeg vil derfor i det følgende tillate meg å bruke uttrykket “originalmelodien” når jeg sammenligner den med Jarretts versjon. Den er for

²⁷ Walters, 1998, fra forordet

anledningen modulert fra Eb til F for å lette sammenligningen med versjonen til Keith Jarrett Trio, og er notert som følger:

It Never Entered My Mind

Hart/Rodgers

5

9

13

17

21

25

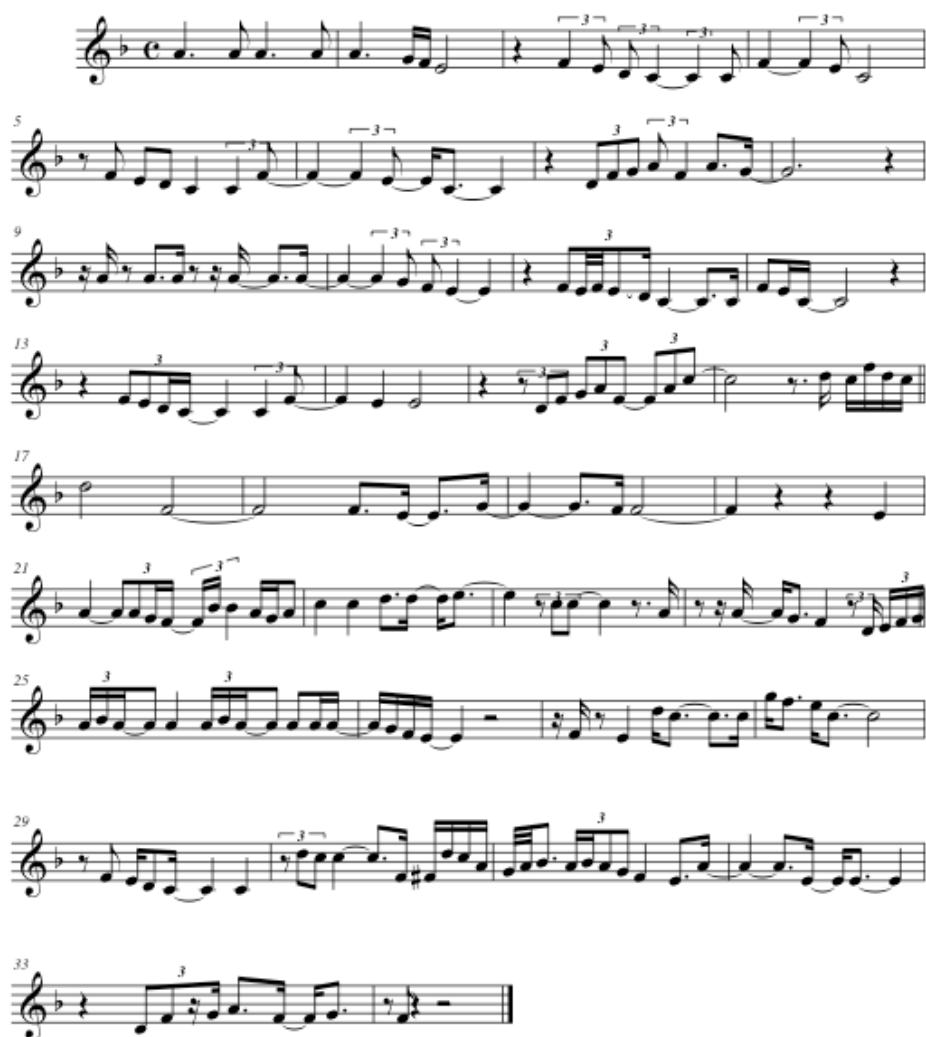
29

33

I Keith Jarretts versjon finner vi følgende melodi:²⁸

It Never Entered My Mind

Hart/Rodgers



Det bør her poengteres at enhver transkripsjon av et improvisert stykke musikk naturligvis vil være mangelfull, all den tid det er umulig å fange inn de mest kompliserte rytmiske nyansene helt fullstendig (jfr. det som er skrevet om rytmisk feeling, “frampå” og “bakpå” tidligere i oppgaven). Transkripsjonen må i så måte sees på som en forenkling, der man på best mulig vis prøver å balansere mellom det

²⁸ Transkripsjon av Helge Nysted, mars 2005

forståelige og det nøyaktige. I denne sammenhengen er det spesielt relevant å nevne triol- og swingfølelsen i jazz. På raskere jazzlåter er det vanlig å spille åttenedelene med swing-følelse, det vil si et sted mellom vanlig åttenedelsfølelse og triolunderdeling (hvor på denne skalaen man befinner seg varierer med individuell smak og behag samt hvor i jazzhistorien man har sitt rotfeste).²⁹ På ballader, som dette er et eksempel på, er det imidlertid ofte vanskelig å definere om det i det hele tatt er en swingfølelse til stede, og om den i tilfelle kommer til uttrykk på åttenedelsnotene eller sekstenedelsnotene. Dette blir ofte et spørsmål om skjønn, og vi kan også se i denne transkripsjonen at den søker å ta opp i seg noen av disse rytmiske utfordringene ved å antyde triolfølelse flere steder, både i åttenedels- og i sekstenedelsnoter. I alle tilfelle er det ikke til å komme fra at for å få det hele og fulle inntrykk av disse rytmiske nyansene må man høre på selve innspillingen i tillegg til å studere transkripsjonen.

Allerede i første takt ser vi at Jarrett bryter opp rytmen i forhold til det som er skrevet på originalutgaven. I stedet for fire firedelsnoter spiller han punkterete firedelsnoter med åttenedelsnoter etter, noe som er med på å lage framdrift og spennig i låten. Det første stedet vi legger merke til at Jarrett benytter seg av triolunderdeling, er i takt 3 og 4. Her er det også interessant å legge merke til forskyvningen i rytme i forhold til originalmelodien – Jarrett legger seg hele tiden lengre bak enn der melodien vanligvis ville blitt spilt, slik at for eksempel C som ellers ville kommet rett på slag 3 først kommer i en åttenedelstriolbevegelse etter en D. Dette er også med på å skape en spenning mellom det forventede (hvis man kjenner til melodien fra før) og det man faktisk hører,³⁰ noe som igjen er med på å opprettholde interessen og nysgjerrigheten hos lytteren.

Hvis man utelukkende gjør det uventede kan imidlertid det også etter hvert bli forutsigbart, og vi ser at noen steder spiller Jarrett melodien rett på åttenedelsslagene igjen i første halvdel av takt 5. Denne vekslingen mellom noter spilt rett på slaget, noter spilt med triolunderdeling, samt sekstenedelsfigurer og mer ornamenteringslignende figurer (se f.eks. takt 11), gir en særegen rytmisk dynamikk som er med på å skyve låten fremover, selv om den går i et rolig tempo. Og siden det hele er gjort på en rolig og sikker, overbevisende måte, så får ikke lytteren følelsen av at disse variasjonene går ut over flyten i spillet, snarere tvert imot.

²⁹ Haagstrup, 1985, s. 20

³⁰ Jfr. avsnittet ”Improvisasjonsfenomenologiske betraktninger” i Del I; vi ser her en dialog mellom tradisjonen og den aktuelle fremførelsen

I takt 15-17 ser vi et eksempel på at en hel, konsekvent triolbasert frase blir avløst av en sekstenedelsfigur (uten noen særlig grad av svingfølelse) i neste takt, som igjen leder inn lengre noter (halvnoter), spilt rett på slaget. Igjen ser vi hvordan Jarrett bruker varisjonen mellom forskjellige rytmiske underdelinger, samt spenningen mellom det forventede og det overraskende, til å bidra til utvikling og fremdrift i låten.

Hvis vi sammenligner rytmiseringen av melodien mellom den første A-delen og det jeg har kalt A2-delen (altså takt 25-34) ser vi at Jarrett på sistnevnte ligger mer foran den originale rytmen i melodien, i motsetning til i den første delen, der han som tidligere nevnt gjerne lå bak. Hvis vi sammenligner takt 1-4 med takt 25-28, ser vi tydelig at det har skjedd en forskyvning fra å ligge rett på slagene eller bak, til å ligge rett på eller foran. Denne forskyvningen passer godt inn med oppbygningen i låta forøvrig – når intensiteten økes, forsterkes denne følelsen ved at det rytmiske tyngdepunktet forskyves og flyttes lenger fram. Dette kan også ses på som en dialektisk situasjon der utøveren ikke bare spiller på varisjoner i forhold til originalversjonen av låten eller til tidligere kjente fremføringer, men til sin egen behandling av den samme melodistrofen tidligere i samme fremføring.

De siste taktene før pianosolodelen begynner har et litt mer balansert preg igjen, i den betydningen at noen noter er foran originalslaget, mens andre er bak, og flere er også rett på slaget (se for eksempel takt 29-30, der den første Cen i takt 29 er synkopert, den påfølgende er rett på slaget, mens Cen en oktav over i neste takt kommer etter slaget). På denne måten roer Jarrett intensitetsnivået noe ned igjen, slik at det blir mer rom å gå på når improviseringsdelen starter.

Improviseringsdel – piano

Keith Jarrett har av mange blitt omtalt som en av vår tids aller største improvisatører.³¹ Han er spesielt kjent for sine tallrike solokonsserter, der hele repertoaret er fullstendig improvisert (innspillingen av den mest berømte av disse, Köln-konserten fra 1975, har nå blitt solgt i over 4 millioner eksemplarer verden over). I denne settingen, som jo er en trio-setting, er naturligvis rammene noe fastere enn i en helt fri improvisatorisk setting, men også her kommer Jarretts unike improvisatoriske evner til syne.

³¹ Rosenthal, 1996, s. 1

Et av Jarretts særpreg i så måte er hans evne til å holde på linjer, og ikke miste fokus eller henfalle til løsrevne figurer i sine improvisasjoner. I pianosoloen i denne låten ser vi også en klar utvikling og en helhet i uttrykket. Den første delen er svært melodisk, med forholdsvis lange toner, uten raske løp eller andre overraskende utspring. Vi kan også se en indre utvikling i de melodiske idéene – for eksempel kan takt 3-4 i soloen (takt 37-38 i stykket som helhet) betraktes som et gjensvar på melodien som blir presentert i de to første taktene av soloen. Rytmikken i de to melodifrasene er nærmest identiske, og melodien er også lett gjenkjennelig fra den ene frasen til den andre, selv om den beveger seg mer nedover i registeret og dermed får en noe mer avsluttende karakter i den andre av de to.

Fra takt 43 og utover begynner raskere figurer og løp å bryte opp de melodiske linjene i større grad. Et kjennetegn ved Jarretts spillemåte er at løpene har en veldig naturlig flyt, men allikevel er de ofte vanskelige å transkribere rytmisk sett. I stedet for en vanlig sekstenedelsfigur kan det for eksempel være 5 eller 7 noter i løpet av perioden til en firedelsnote, men på grunn av den naturlige flyten i idéene og intuitiviteten i spillingen tenker man sjelden over det før man begynner å studere innspillingene nøyer. I det tidligere nevnte intervjuet med Ted Rosenthal kommentarer Jarrett dette aspektet ved hans spilling:

Saxophone players in particular have influenced me, not pianists. And if you think about Sonny Rollins or Ornette (Coleman), (John) Coltrane, because they're a voice, they have this freedom and they're not percussive. They can play a river of notes and it doesn't matter what the number is. So when I'm playing piano I don't want to hear the attack as a percussion attack. I'm listening to this flow³².

Denne måten å tenke på kommer også til syne i større og større grad utover i pianosoloen på “It Never Entered My Mind”, der de lyriske linjene blir brutt opp av løp som til tider har en eksplosiv karakter (som for eksempel i takt 48), og til tider mer preg av en noe roligere, men allikevel energisk strøm av toner (som i takt 49-50). I første del av B-delen i soloen, i takt 51-52, kommer en triol-basert bevegelse (sekstenedelstrioler) som står som en kontrast til strømmen av løp som preger soloen før og etter. Denne bevegelsen, kombinert med den lille pausen som er i forkant av den, åpner opp det improvisatoriske landskapet og slipper luft inn. Igjen ser vi at de

³² Rosenthal, 1996, s. 6-7

forskjellige musikalske virkemidlene kommer sterkere til sin rett når de spilles ut i kontrast til andre typer virkemidler, og at disse kontrastene og uforutsigbarheten i bruken av dem er med på å bringe vitalitet og liv til improvisasjonen.

Strømmen av energiske løp bygger seg opp mot et høydepunkt i takt 56-57, før intensiteten roer seg noe igjen i løpet av den siste A2-delen av soloen. De raske løpene viker plassen for de mer melodiske, roligere figurene igjen, og for eksempel i takt 64-66 får vi et godt eksempel på hvordan Jarrett utvikler en enkel tre-toners idé til en lengre linje som smyer seg igjennom de forskjellige underliggende akkordskiftene.

Helt på slutten av soloen roer det hele seg ned, og melodien finner veien tilbake til en tonikalsk avslutning som virker avsluttende og åpner rommet for kontrabass-soloen som følger etter.

Når det gjelder venstrehåndsspillet, så spiller Jarrett så og si utelukkende akkorder, som legger det harmoniske grunnlaget for improviseringene i høyre hånd, og også er med på å lage rytmisk driv og framdrift i låten. I motsetning til en del andre jazzpianister spiller Jarrett sjelden løp og sammenhengende figurer/linjer med begge hender. Under sine berømte improviserte solokonsserter er han kjent for å lage pregnante, repeterende rytmiske figurer med venstre hånd,³³ og da gjerne med eksplosive høyrehåndsløp over det rytmiske grunnlaget venstrehånden legger. I trosettingen derimot er ikke de rytmiske figurene i venstrehånden så framtrepende, selv om vi av og til kan høre enkelte tilløp, slik som for eksempel i overgangen mellom takt 12 og 13 i dette stykket.

Hva rytmiseringen i venstre hånd gjelder, er variasjon nok en gang et stikkord. Ganske ofte legger Jarrett venstrehandsakkorden på etterslaget og lar det på den måten være luft i uttrykket slik at meloditonen (eller improviseringen) får synge alene en stund før den følges opp av det harmoniske grunnlaget i venstre hånd. Takt 18-19 er et godt eksempel på dette, og disse taktene etterfølges av en takt der det i utgangspunktet er mye pause i melodien. Jarrett utnytter dette rommet til å lage en smakfull harmonisk overgang med venstrehandsakkorder som leder inn i det videre temaet i takt 21, og i denne takten blir venstrehandsakkompagnementet variert rytmisk sett i forhold til det foregående ved at akkorden nå blir lagt rett på eneren sammen med melodien.

³³ Rosenthal, 1996, s. 7

Jarretts voicinger³⁴ i venstre hånd er denne settingen i forholdsvis stor grad preget av metningstoner. Disse metningstonene er imidlertid ikke lesset ukritisk på, mange av akkordene er tvert imot nærmest minimalistiske i stilen, men de metningstonene som da blir brukt kommer veldig godt til sin rett. For eksempel hører vi en moll 9-akkord i takt 15, der måten akkorden er lagt på gir en veldig stor grad av ro og samtidig forventning i forhold til akkorden som følger i neste takt, en effekt man på ingen måte ville ha oppnådd på samme måte for eksempel ved bruk av en vanlig moll 7-akkord. Jarrett er også flink til å velge voicinger som gjøre at venstrehanden ikke trenger å bevege seg så mye opp og ned i registeret, noe som bidrar til å skape balanse i forhold til høyrehåndsløpene som ofte kan ha en mer uforutsigbar og eksplosiv karakter. Dette ser vi et eksempel på i takt 47-50, der soloimprovisasjonene beveger seg over et stort register i høyre hånd, mens venstrehandsakkordene ligger tett inntil hverandre og lager sånn sett et rolig fundament som sololinjene utfolder seg over.

Til slutt i dette avsnittet vil jeg tilføye noen kommentarer til låtens aller siste del. Her ser vi tydelig at den lyriske og melodiske siden ved Jarretts improvisatoriske evner kommer til syne. I det den siste akkorden nærmer seg, starter Jarrett på hva man vel må kunne kalle en kadense – en improvisert melodilinje, helt uten venstrehandsakkorder (bortsett fra på avslutningsakkorden, der venstre hånd kommer inn igjen). De andre to musikerne skjønner raskt hva som skjer, og stopper å spille på en naturlig måte, slik at sololinjen får utfolde seg på egen hånd. Her er tonene i kadensen i transkribert versjon³⁵:

³⁴ Uttrykket ”voicinger” i jazzterminologien handler om på hvilken måte man velger å spille ut akkordene, altså hvilken omvending man bruker og hvilke toner man eventuelt velger å doble. Jeg velger her også å la uttrykket innebefatte bruken av metningstoner, da mange jazzmusikere velger å legge inn flere toner i akkordene enn de som er oppgitt, og tenker på det intuitivt som en del av voicingen snarere enn som en reharmonisering

³⁵ Transkripsjon av Helge Nysted, juni 2005

It Never Entered My Mind - avslutning



Rytmask sett er det spilt rubato med stor grad av frihet, og her virker det åpenbart at Keith Jarretts bakgrunn i og forkjærlighet for klassisk musikk kommer inn i bildet³⁶. Her er det nemlig klassisk frasering, og en pianist som kun har spilt jazz og andre “rytmiske” stilarter ville aldri ha kunnet frasere en enkel melodilinje med legatolinjer og et så fritt (men på ingen måte tilfeldig) forhold til puls og rytme som det vi her er vitne til. Uten solid klassisk skolering ville man nok heller ikke kunnet ha en så stor grad av kontroll over anslaget som det Jarrett her fremviser. I enkelte betoningar kjenner vi imidlertid også igjen jazzfraseringen, for eksempel i måten Jarrett aksentuerer den andre tonen i den første figuren på, samt første gang tonen Eb kommer i den tredje takten. Igjen ser vi altså at triosettingen her gir rom for en måte å tenke på som kombinerer elementer fra forskjellige stilarter på en måte som ikke går ut over genuiniteten i uttrykket, men snarere tvert imot gir uttrykket nye dybder og dimensjoner.

Samspillet – kollektiv, dialektisk improvisasjon

Når det gjelder analysen av den kollektive improviseringen kan det være vel verdt å inkludere et sitat fra Keith Jarrett selv. I det tidligere nevnte intervjuet som Ted Rosenthal gjorde med ham i 1996, ble Jarrett spurt om å kommentere en uttalelse

³⁶ Jfr. avsnittet “Påvirkningen fra klassisk kunstmusikktradisjon” i Del I

når det gjaldt hva som skjedde når en jazzmusiker improviserte. Han følte da behovet for å understreke at vi egentlig ikke er i stand til å lage en teori som helt fanger opp hva som skjer i det fascinerende øyeblikkets kunst som improvisasjonen er. I refleksjonen forsøker han å se for seg hva legendariske improvisatører som Cecil Taylor og Ornette Coleman ville ha sagt til en slik teori:

*I think they would be going back further in the process in admitting to themselves that, "We don't know. {laughs} You know, it sounds like a nice theory but, we don't know." Gary and Jack and I talk about that all the time. How come that tune on that night was that good? We felt like shit, we hated the sound, why was that? Try to do it again or try to do it under good circumstances, forget it. Don't mess with it!*³⁷

På tross av denne klare (om enn noe humoristiske) advarselen, vil jeg i det følgende prøve å si noe om den kollektive improvisasjonen, vel vitende om at det som sies mer må ansees som ydmyke antydninger enn som utfyllende og altomfattende sannheter.

Ved lytting til Keith Jarrett Trio skjønner man raskt at her er det svært lyttende musikere som spiller sammen. Det er ikke slik at en av musikerne har en definert solistisk rolle mens de andre akkompagnerer, men snarere at alle tre kollektivt bidrar til den skapende, improviserende prosessen. Den som til enhver tid har solistrollen er riktignok gjerne den som spiller ut idéer som de andre så responderer på, men idéutvekslingen kan også i noen tilfeller foregå imellom de musikerne som for øyeblikket ikke har en solistisk rolle (noe vi vil se et eksempel på litt senere i avsnittet). På denne måten blir improvisasjonen nærmest en felles samtale, der de forskjellige aktørene responderer på og kommenterer det de andre sier.³⁸ Et eksempel på dette finner vi i takt 44. Her er vi inne i pianosolodelen, og i begynnelsen av takten fullfører Jarrett det første mer raske, litt eksplosive løpet, etter å ha spilt forholdsvis rolig og lyrisk de 8 første taktene av soloen. Umiddelbart responderer Gary Peacock på dette, og lager rask, melodisk figur på kontrabassen som imiterer preget på løpet Jarrett nettopp har avsluttet. Figuren kopierer ikke løpet tone for tone, men tar opp i seg elementer fra det og viderefører det på en måte som er tilpasset kontrabassen som instrument. Et par takter senere, i slutten av takt 46, hører vi at DeJohnette også henger seg på de raske, abrupte bevegelsene sammen med Peacock, bevegelser som

³⁷ Rosenthal, 1996, s. 12

³⁸ Jfr. avsnittet "Samspill, kollektiv improvisasjon" i Del I

bryter det rolige preget som er satt i første del av låten, og som altså først ble satt i gang av Jarretts høyrehåndsløp som er av en noe eksplosiv karakter.

Et lignende eksempel finner vi i takt 52. I den foregående takten starter Jarrett på en triolfigur som står tydelig fram i kontrast til det han har spilt tidligere i improvisasjonen.³⁹ Denne gangen venter ikke Peacock til linjen er ferdig før han “svarer” på denne triolbevegelsen, men blir rett og slett med en nærmest solistisk figur på siste del av Jarretts løp. På denne måten blir siste del av løpet en slags improvisert duett, før kontrabassen igjen inntar en mer tradisjonell akkompagnerende rolle.

Kommunikasjonen og idéutvekslingen musikerne imellom foregår også på en mindre tydelig måte enn de foregående eksemplene viser. Under kontrabass-soloen kan vi i takt 76 legge merke til at trommene starter en bevegelse som pianoet raskt følger opp og viderefører, men det hele skjer såpass subtilt at oppmerksomheten ikke tas bort fra bassisten som altså har sin solodel på dette partiet. Dejohnette markerer først på skarptrommen “off-beaten”(altså etterslaget) i takten, nærmere bestemt en sekstenedelstriol etter eneren. På tilsvarende sted etter både toer- og treerslaget markerer både pianoet og trommene den samme figuren, før Jarrett alene tar seg av etterslaget etter det fjerde taktslaget. På denne måten ser vi at den musikalske samtalen under improvisasjonene foregår på flere plan, der idéer spilles ut, responderes på, og flettes i hverandre i en strøm som danner det totale helhetsinntrykket.

Timing – kollektiv puls og tempo

For å kunne analysere tempoutviklingen i låten så nøyaktig som mulig, har jeg valgt å bruke et harddiskopptaksprogram,⁴⁰ der man får lydbølgene opp visuelt sammen med taktangivelsen på skjermen. Dermed blir man, rett og slett ved å visuelt sett “klippe ut” enkelte deler av fremførelsen, i stand til å isolere dem, for så å finne gjennomsnittstempoet på akkurat den delen. Følgende skjermdump fra programmet gir et inntrykk av hvordan denne prosessen foregår:

³⁹ Som omtalt i det forrige avsnittet, ”Improviseringsdel – piano”

⁴⁰ Programmet ”Digital Performer 4” fra selskapet Mark of The Unicorn



Her ser vi hvordan lydbølgene til den aktuelle delen er tydelig tilstede i det nederste vinduet, og i det øverste vinduet kan vi se både takt- og tempoangivelsen. Ved å endre på tempoparameteret kan man prøve seg fram til man finner et tempo som stemmer overens med nøyaktig antall takter for det valgte fragmentet av låten. Det bør imidlertid bemerkes at det naturligvis alltid vil komme skjønnsmessige vurderinger inn i bildet også ved bruk av denne type moderne teknologi. For eksempel kan ikke det visuelle bildet av lydkurvene fortelle nøyaktig hvor et slag er hvis musikerne spiller “frampå” eller “bakpå”, dermed må man også her bruke sin musikalske vurderingsevne kombinert med den gode hjelpen et slikt verktøy gir, og huske på at resultatene man får alltid til en viss grad vil være omtrentlige.

Ved å bruke framgangsmåten som beskrevet kom jeg fram til en oversikt over den tempomessige utvikling i låten som er satt opp på tilsvarende vis som den oversikten som ble gitt i første avsnitt av denne delen av oppgaven.⁴¹ Gjennomsnittlig tempo i de forskjellige delene er angitt i slag per minutt, eller “beats per minute”, forkortet bpm:

⁴¹ Jfr. avsnittet ”Oversikt over låten” i Del II

<u>Takt</u>	<u>Del</u>	<u>Bpm</u>
1	A-del med melodi	71,5
9	A-del med melodi	71,6
17	B-del med melodi	71,1
25	A2-del med melodi	71,1
35	A-del – pianosolo	72,6
43	A-del – pianosolo	73,0
51	B-del – pianosolo	72,7
59	A2-del – pianosolo	72,6
69	A-del – bassolo	72,0
77	A-del – bassolo	72,0
85	B-del – bassolo	72,1
93	A2-del – bassolo	72,4
103	A2-del med melodi – første halvdel	69,5
107	A2-del med melodi – andre halvdel	68,5
112	Fri kadense (piano) med	rubato

Som vi på forhånd ville kunne anta er altså ikke tempoet i denne fremførelsen helt konstant. Det som er spesielt interessant å legge merke til, er at låten går merkbart opp i tempo i det pianosolodelen starter. Dette viser at tempoet her i praksis på en intuitiv måte blir brukt som et virkemiddel til å øke intensiteten i uttrykket –

tempoutviklingen faller i stor grad sammen med beskrivelsen av utviklingen av intensiteten i fremførelsen som vi beskrev i et tidligere avsnitt.⁴² Når jeg her tillater meg å bruke uttrykket “intuitiv” har det sammenheng med at ved gjennomlytting er det svært vanskelig å legge merke til de fleste av disse tempoendringene. De følger utviklingen i fremførelsen på en naturlig måte, og det er liten eller ingen grunn til å tro at utøverne på forhånd bevisst har bestemt seg for å endre tempoet underveis på en bestemt måte. Denne frie måten å bruke tempoet på kan minne om den klassiske, europeiske tilnærmingen vi tidligere har omtalt i oppgaven, og minner oss om at det i denne sammenhengen ikke finnes vantette skott mellom den “klassiske” og den “rytmiske” tilnærmingen til puls og tempo.⁴³

Som den oppmerksomme leser vil legge merke til har jeg tillatt meg å dele den siste A2-delen i to, da tempoet der gradvis avtar fram mot avslutningen, og et

⁴² Jfr. avsnittet ”Oversikt over låten” i Del II

⁴³ Jfr. avsnittet ”Forholdet til timing, rytmisk kontra klassisk puls” i Del I

gjennomsnittstempo for hele denne delen ikke ville kunne gi tilfredsstillende uttrykk for denne utviklingen. Denne gradvise nedgangen i tempo er interessant da den igjen viser hvor lyttende samspillet i denne trio er – mange trommeslagere ville for eksempel hatt vanskelig for å la tempoet forandre seg så mye gjennom et helt vers, selv om de skjønnte at låten nærmet seg en avslutning. Her ser vi imidlertid at utøverne ikke lar seg styre av slike prinsipper, og ved lytting legger vi igjen merke til hvor naturlig denne tempoendringen høres ut i sammenhengen, hvor den leder inn i en pianokadense⁴⁴ før den endelige avslutningsakkorden.

Når det gjelder timingen på det nivået som forholder seg til det enkelte slag i den enkelte takt (i motsetning til den tempomessige utviklingen i låten sett som helhet), kan det ved første gjennomlytting høres ut som om Keith Jarrett Trio har et veldig løst forhold til denne.⁴⁵ For eksempel er pianoet tydelig foran kontrabassen på det første slaget både i takt 7 og i takt 9. Nå skal det riktignok sies at dette er i en del av låten der tempoet ikke har “satt seg” helt enda, men jeg finner det allikevel verdt å nevne. Grunnen til det er at disse unøyaktighetene er noe man ofte ikke legger merke til før man lytter nøye etter dem, selv om de er sterkt til stede. Dette tror jeg har sammenheng med at det ikke bare er snakk om “slurvefeil”, men snarere om en fri måte å forholde seg til grunnpulsen på, som gjør musikken levende på en annen måte enn den ville ha blitt hvis alle tonene hadde kommet nøyaktig på slaget. Samtidig er det ikke tvil om at jazzmusikere på et lavere nivå enn dette ofte kan spille med upresis timing der man klart hører at timingen er nettopp upresis og dermed trekker nivået ned. Mark Levine sier i sin “The Jazz Theory Book” at en storslagen jazz-solo består av:

1% magic

*99% stuff that is explainable, analyzable, categorizeable, doable*⁴⁶

Når det gjelder spørsmålet om hvordan man skal kunne skille hva som er “fri” timing som hever nivået fra hva som er “upresis” timing som senker nivået, tror jeg rett og slett vi må henvise til den ene prosenten som er magisk og uforklarlig – i hvert fall i den analytiske, akademiske betydningen av ordet. Som Keith Jarrett selv sier:

⁴⁴ Jfr. avsnittet ”Improviseringsdel – piano” i Del II

⁴⁵ Jfr. avsnittet ”Forhold til timing, rytmisk kontra klassisk puls” i Del I

⁴⁶ Levine, 1995, s. vii

*So some of these things are much more natural to me. Some things I don't have to work on and one of them is relationship to pulse and intensity*⁴⁷

I alle tilfelle er det en interessant og fascinerende observasjon at disse faktorene som har med timing og puls å gjøre er så sterkt til stede og har så stor betydning i denne musikken.

⁴⁷ Rosenthal, 1996, s. 7

Del III – praktisk del

Kort beskrivelse av prosjektet

Trioen som denne innspillingen er gjort med så dagens lys i juni 2003, da vår første øvelse fant sted. Undertegnede hadde allerede i flere år spilt med trommeslageren, Thomas Hvale, i forskjellige sammenhenger. Han hadde på sin side tidligere spilt med bassisten, John Børge Askeland, men det var første gang at vi tre kom sammen som trio. Med en blanding av egenkomponerte låter og noe annet materiale begynte vi å spille oss sammen, og hadde forholdsvis hyppige øvelser utover høsten 2003.

I juni 2004 hadde vi vår første offentlige konsert, i Skårer kirke på Lørenskog, hvor vi også gjorde opptak av konserten for å kunne evaluere best mulig hvordan helhetsinntrykket hørtes ut. Videre hadde vi to konserter til høsten 2004, før vi 13. april 2005 på jazzklubben Blå i Oslo avholdt konserten som dette opptaket er gjort på.

Repertoaret består av egenskrevne låter, henholdsvis av undertegnede og av John Børge Askeland. Noen av låtene har vi i trioen jobbet med helt siden vår første øvelse, andre er skrevet like før konserten. Arrangementene er i stor grad basert på improvisasjon, der vi har en melodilinje med akkorder å gå ut ifra, som vi gjerne begynner og avslutter låten med. Tekniker på opptakene og miks/mastring har vært Thomas Hukkelberg.

Kommentarer til de enkelte låtene relatert til del I og del II av oppgaven

Denne delen av mastergradsoppgaven søker, i henhold til oppgavens problemstilling, å gi praktiske eksempler på hvordan de elementene som er behandlet tidligere i oppgaven kan komme konkret til uttrykk i en praktisk utøvende jazzpianotriosituasjon. Det viktigste materialet i så måte er CDen med innspillingene som det her blir henvist til, og som er lagt ved oppgaven. Intensjonen til de kommentarene som her følger til de enkelte låtene er derved ikke å være noen utfyllende analyse, men snarere en hjelp til å rette oppmerksomheten under lyttingen mot de faktorene som er spesielt relevante i forhold til det som har blitt skrevet i del I og del II av denne avhandlingen.

Det enkle livet

(Komponert av John Børge Askeland)

Dette er, som tittelen antyder, en enkel melodi. Den har et rolig, men samtidig optimistisk preg. I sitt uttrykk minner den om en del av de tingene tidligere nevnte Esbjörn Svensson Trio (E.S.T.) har gjort. Den har elementer av vise og også av pop/rock/fusion-ballader (lytt for eksempel til trommespillet), samtidig som spesielt harmonikken er trygt rotfestet i jazztradisjonen.

Jeg vil her spesielt fremheve kontrabass-spillet i relasjon til avsnittet om instrumentene som assosiasjonsbærere i Del I. Måten bassisten bruker instrumentet på her gir assosiasjoner til bassisters bruk av fretlessbassen på 1970-tallet (da med Weather Reports Jaco Pastorius som den ledende og mest kjente av disse). Selv om dette er en akustisk jazzpianotrio, kan man altså fremkalle assosiasjoner også til mer elektrisk musikk hos lytteren, assosiasjoner som man kan spille på og på den måten utvide uttrykksmulighetene i fremføringen.

Beginning

(Komponert av Helge Nysted)

Her har vi å gjøre med en låt som henter mye av sin inspirasjon fra Keith Jarretts skandinaviske kvartett fra 1970-tallet, med Jan Garbarek, Palle Danielsson og Jon Christensen foruten Jarrett selv. Spillingen til Jarrett på denne tiden var i forholdsvis stor grad inspirert av både gospel og rock, og man kan også her tydelig høre inspirasjon fra gospelmusikken, spesielt på det andre verset i pianosoloen. Pianoet er definitivt et av de mest flittig brukte instrumentene innenfor gospelmusikken, og igjen ser vi hvordan sammenhengen mellom instrumentet og assosiasjonene det fremkaller kommer til syne i triomusikken.

Et annet moment jeg vil trekke fram her er behandlingen av melodien, som blir spilt en gang igjennom i begynnelsen og slutten av låten. Gjennom store deler av verset blir den spilt i forholdsvis stor grad slik den er skrevet på notene (notene er vedlagt litt senere i denne delen av oppgaven), men for eksempel i takt 5 og 6 hører vi at rytmen blir spilt forholdsvis fritt i forhold til den noterte melodien. Dette er et vanlig fenomen i behandlingen av melodier i triosettingen (og i mye av jazztradisjonen forøvrig), noe vi også omtalte under analysen av “It Never Entered My Mind” av Keith Jarrett Trio.⁴⁸

⁴⁸ Jfr. avsnittet ”Rytmisering av melodien” i Del II

Rekkehus

(Komponert av John Børge Askeland)

Tittelen til denne låten gjenspeiler rett og slett det faktum at A-delen har fire forskjellige hus.⁴⁹ Etter et solobassparti som intro starter temaet som gradvis bygger seg opp med et mer og mer intenst, rytmisk driv, der den tonale og harmoniske spenningen mellom A- og B-delen også er med på å øke friksjonen i musikken.

Jeg vil her henlede oppmerksomheten mot faktorer som har med den kollektive improvisasjonen å gjøre, og da spesielt på det rytmiske plan. Spesielt under bass-solodelen hører vi at flere rytmiske idéer nærmest blir kastet ut musikerne imellom, og polyrytmiske mønstre veves sammen med den underliggende pulsen og rytmen som ligger i bunnen. I tråd med den dialektiske tankegangen vi har vært innom tidligere i oppgaven⁵⁰ kan vi her se på den rytmiske improviseringen som en samtale på flere plan; både musikerne imellom og mellom grunnpulsen og de nye rytmiske figurene som utfordrer denne.

Håpets vals

(Komponert av Helge Nysted)

“Håpets vals” er en enkel vals, der både melodiføring og harmonikk i utgangspunktet lite er komplisert, og utfordringen blir å kunne spille det nærmest banalt enkle uten at det blir uinteressant eller kjedelig. Mange musikere vil kunne underskrive på at nettopp dette både er noe av det vanskeligste, men også noe av det mest givende man kan begi seg utpå. Det er heller neppe uten grunn at man i standardtradisjonen har flere eksempler på at kombinasjonen av det helt enkle og det musikalsk utfordrende har tiltrukket og utfordret jazzmusikere. For eksempel har valser som “My Favorite Things” (fra filmen “Sound of Music”) og Disneyklassikeren “Someday My Prince Will Come” avstedkommet mange kreative arrangementer og utførelser.

Igjen får vi et eksempel på at den improvisatoriske dialogen også kan skje i akkompagnementet av en solo (på linje med hva som var tilfellet under kontrabass-soloen på “Rekkehus”). Denne gangen hører vi det spesielt under trommesoloen, der trommene først antyder en figur som pianoet og kontrabassen følger opp, og dermed kommer inn i hva man kan karakterisere som en polyrytmisk “samtale”. Et mønster danner seg av abrupte figurer med en rytmikk som bygger på punkterte firedeler og

⁴⁹ Se notene senere i Del III av denne oppgaven

⁵⁰ Jfr. avsnittet “Improvisasjonsfenomenologiske betraktninger” i Del I

dermed kombinert med den underliggende valsetakten danner en “2 mot 3”-følelse. Det hele forløses så ved en avsluttende og oppløsende figur av trommene som leder inn mot den avsluttende runden med spilling av melodien igjen.

Primalskrik

(Komponert av John Børge Askeland)

Dette er en av de mer rytmiske låtene på repertoaret, der trommeslageren får rik anledning til å spille på et bredt register av underdelinger og innlagte variasjoner. I løpet av låta kan vi høre inspirasjon fra forskjellige sjangere, foruten en 60-tallsinspirert energisk jazz-stil kan vi også merke oss en viss 70-talls soul-/funkinspirasjon, spesielt på siste del⁵¹.

På pianosoloens siste del, litt over halvveis i låten (nærmere bestemt 2 minutter og 23 sekunder ut i låten), hører vi en detalj i samspillet mellom spesielt pianoet og trommene, som høres nærmest arrangert ut selv om det ikke er avtalt på forhånd. En markert rytmisk figur oppstår spontant og blir spilt av både pianist og trommeslager samtidig, og deretter repetert. Dette kan sies å være av den typen intuitivt samspill som er omtalt i avsnittet “Samspill, kollektiv improvisasjon” i Del I, og som gjerne oppstår i en trio der musikerne kjenner hverandre godt gjennom lengre tids samspill.

I all ydmyket vil jeg, selv om det naturlig nok er noe lite flatterende for egen del, også bruke denne låten som eksempel på at man faktisk kan høre forskjell på “fri” og “upresis” timing.⁵² En del steder i dette opptaket hører man at timingen i pianoet gjør at spillingen går noe imot strømmen i låten forøvrig, det blir til tider litt hakkete og oppstykket (hør for eksempel på 16-delsfiguren i slutten av takt 13). Dette har etter min vurdering utelukkende med timingen å gjøre, og det faktum at den på disse stedene er for unøyaktig, i motsetning til den tidligere omtalte “frie” timingen hos Keith Jarrett, som i stedet bidrar til å gjøre fremførelsen mer spennende og levende.

Fjukara

(Komponert av John Børge Askeland)

Blant låtene i dette prosjektet må “Fjukara” kunne sies å befinne seg i den friere, mer klangbaserte delen av skalaen. I henhold til det som tidligere er skrevet om påvirkning fra den klassiske europeiske kunstmusikktradisjonen i Del I, kan bemerkes

⁵¹ Jfr. avsnittet “Instrumentene som assosiasjonsbærere” i Del I

⁵² Jfr. avsnittet “Timing – kollektiv puls og tempo” i Del II

melodilinjene i den aller første delen, der melodilinjene spilles i pianoet, uten venstrehandsakkorder og kun akkompagnert av kontrabassen og enkelte klangleggende lyder fra trommesettet. Legatolinjene er her tenkt på en horisontal, “klassisk” måte, før en mer vertikal, beat-basert rytmisk tilnærming tar over på det andre melodiverset.

Vi legger også merke til at i den første delen (og også delvis i avslutningsdelen) av låten har trommene en mer klangmessig, fargeleggende rolle enn den tradisjonelle rytmeoppholdende rollen. Her tas altså instrumentets potensiale som klanglegger i bruk, slik det er omtalt i avsnittet “Lyd og klangfarge som utgangspunkt for musikalsk frihet” i Del I. Utviklingen i låten som helhet er også mer basert på en kollektiv “strøm” av intensitet som går opp og ned enn en mer tradisjonell melodisk og harmonisk utvikling av idéer. Klangen, og også rytmikken, kan her sies å ha en vel så viktig rolle for uttrykket som melodien og akkordene. For et eksempel på dette, lytt gjerne til den siste delen av pianosoloen og overgangen til kontrabass-soloen, (ca. 3.00-3.40 på opptaket).

Høstvise

(Komponert av Helge Nysted)

I form og preg er dette en av de mer tradisjonelle jazztrio-låtene på repertoaret, som har røtter tilbake til Bill Evans’ trio-innspillinger fra siste del av 1950-tallet. Hvis vi igjen griper til vokabularet fra de improvisasjonsfenomenologiske betraktningene fra Del I, ser vi her at det foregår en dialog, ikke bare musikerne imellom, men imellom det uttrykket musikerne har per i dag og det de kjenner til fra jazz-historien. Velkjente fraser og uttrykksmåter fra jazzhistorien tas i bruk, og kombineres og spilles ut i dialog med egne tilnærmingsmåter, som gjerne er preget av nyere, mer moderne innfallsvinkler, både fra jazz og andre stilarter. Et eksempel på dette er trommeslagerens lek med melodien og rytmikken i avslutningsdelen som kommer etter det siste refrenget (fra 5.01 og utover). Her bruker han klangen i cymbalene til å kommentere og bygge opp under figurene og melodien i pianoet på en måte som neppe var vanlig på slutten av 50-tallet, men som allikevel passer godt inn i sammenhengen og tilfører et nytt og friskt element til det bestående og konvensjonelle.

Triathlon

(Komponert av Helge Nysted)

Sammenlignet med de andre låtene i dette prosjektet må definitivt hovedtemaet i “Triathlon” kunne beskrives som raskt og energisk. Et repetitivt tema i kontrabassen legger sammen med trommene grunnlaget for temaet i A-delen, og blir på B-delen brutt opp av et markert rytmisk tema som veksler mellom firedels- og triol-figurer. Etter to gjennomkjøringer av temaet går låten over i en fritt improvisert del (fra 1.33 og utover) - som følgelig ikke er notert på notene, all den tid den altså ikke er nedtegnet på forhånd. Dette partiet er nok det som i dette prosjektet best illustrerer det som er skrevet under avsnittet “Lyd og klangfarge som utgangspunkt for musikalisk frihet” i Del I. Her er det ingen faste rammer i form av melodi, akkorder eller rytmiske fastlagte figurer; partiet oppleves snarere som en strøm av toner, klanger og rytmer som kommer og går. Dette abstrakte landskapet beveger seg imidlertid etter hvert over i en mer retningsbestemt fase, der kontrabassen etter hvert viser vei tilbake til hovedtemaet ved å starte med bassgangen som markerer tempoet og preget for det temaet vi hørte i begynnelsen av låten. I denne overgangsfasen får vi altså en kombinasjon av den klangbaserte tilnærmingen til musikken og en mer tradisjonell, melodisk/harmonisk/rytmisk komposisjonsbasert innfalsvinkel.

Lament of Prayers Unanswered

(Komponert av Helge Nysted)

Den siste låten i dette prosjektet er en rolig, ettertenksom ballade, hvilket også tittelen antyder. Som tidligere behandlet i avsnittet “Påvirkning fra klassisk kunstmusikktradisjon” i Del I kan inspirasjonen fra klassisk musikk både komme rent spillemessig/teknisk og mer indirekte gjennom påvirkning i hvordan komposisjonene blir skrevet. I denne komposisjonen kan man ane sistnevnte type inspirasjon, da musikken kan gi både romantiske og impresjonistiske assosiasjoner.⁵³ Men også spillemessig kan man finne spor fra klassiske pianoundervisning, og da spesielt i på låtens aller siste del, der pianoet avslutter solo med en forholdsvis kort, improvisert frase i høyre hånd som leder fram mot avslutningsakkorden (i form ikke ulikt, om enn noe mindre omfattende enn avslutningen på “It Never Entered My Mind” med Keith Jarrett Trio som ble analysert i Del II av oppgaven). Måten denne legatolinjen er frasert på er nok nærmere den klassiske tradisjonen enn den typiske rytmiske

⁵³ I parentes bemerket bør det nevnes at mye av denne inspirasjonen har kommet igjennom musikken til den tidligere nevnte amerikanske jazzpianisten Brad Mehldau, som selv er sterkt inspirert av klassisk musikk, slik det framgår av avsnittet “Påvirkning fra klassisk europeisk kunstmusikktradisjon” i Del I

tradisjonen, og også i den rubatopregede innledningen kan vi spore en klassisk-inspirert måte å forholde seg til tidsaspektet i musikken på.

Noter til låtene

Det bør her bemerkes at på tre av de følgende notene, henholdsvis i takt 7 av “Rekkehus”, i takt 23 av “Høstvisen” og i takt 23 og 31 av “Lament of Prayers Unanswered”, er det notert H i besifringen i stedet for Cb. Dette skyldes en begrensning i notasjonsprogramvaren som er brukt, der Cb automatisk blir oversatt til H. Dette er det bare å beklage, og samtidig understreke at den korrekte besifring på disse stedene altså skal være Cb.

DET ENKLE LIVET

JOHN BERGE ASKELAND

Handwritten musical score for "DET ENKLE LIVET" by John Berge Askeland. The score is written on four staves in G major, 4/4 time. The first staff contains measures 1-4 with chords F, Db(6/5), F, and C#7. The second staff contains measures 5-8 with chords Bb, Ab, Gb(ADD9), and a whole note chord. The third staff contains measures 9-12 with chords G#7, C, D#7, and Ab7. The fourth staff contains measures 13-16 with chords G#7, F, Eb7, and a whole note chord. Measure numbers 5, 9, and 13 are marked at the start of their respective staves.

BEGINNING

HELGE NYSTED

17.06.05

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar and includes a melody line. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each with a guitar chord progression and a corresponding melody line. The chords are written above the staff, and the melody is written below the staff. The score includes a key signature change from B-flat major to D minor (three flats) in the second system. The melody line is written in a treble clef. The score includes a key signature change from B-flat major to D minor (three flats) in the second system. The melody line is written in a treble clef. The score includes a key signature change from B-flat major to D minor (three flats) in the second system. The melody line is written in a treble clef.

System 1: F, G/F, C(Add9)/E, C#9

System 2: Bb9, C/Bb, D/Bb, G#m/Bb, Am7, D7

System 3: Ebm7, Ab7, Dm7, G7

System 4: Bb, Dm, Dm#9, Dm7, Dm#9

System 5: C, A/C#, Dm, Eb, Bb/F, F

REKKEHUS

JOHN BERGE AGKELAND

A F#7 D# D C#9 C/D

Bbm7/Eb Ab(9) Bbm7/Eb Gbm7/H

B Cadd9(#11) Hm7(b5) F#b(Aadd9)

Cadd9(#11) Hm7(b5) D#(add9) C#m7(add11)

HAPETS VALS

HELGE NYSTED
17.06.05

Handwritten musical score for "HAPETS VALS" in 3/4 time, key of Bb major. The score consists of six staves of music.

Staff 1: Chords: A Bb, Bb/A, Gm7, Bb/F. The melody starts on a half note Bb, followed by quarter notes A, G, F, E, D, C, and a final half note Bb.

Staff 2: Chords: Ebm9, Ebm9. The melody starts on a half note Eb, followed by quarter notes D, C, Bb, and a final half note Eb tied to the next staff.

Staff 3: Chords: Bb/D, Gm7. The melody starts on a half note Bb, followed by quarter notes A, G, F, and a final half note Eb tied to the next staff.

Staff 4: Chords: Cm9, Fm11, F7(b9), F7(b9). The melody starts on a half note C, followed by quarter notes Bb, A, G, and a final half note F tied to the next staff.

Staff 5: Chords: Bb, Ebm9, Ab9. The staff contains rhythmic slashes indicating a fast, continuous pattern.

Staff 6: Chords: Bb, Ebm9, Ab9. The staff contains rhythmic slashes indicating a fast, continuous pattern.

Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective staves.

PRIMALSKRIK

JOHN BØRGE ASKELAND

Esus4(ADD9) F/E A7sus4 A7 Ab7sus4 Ab7


Esus4(ADD9) C#7/E Hw(6) Ew11


E9(45)/F# C9(45)/D Ab9(45)/Bb D/Eb Db9(45)


FJUKARA

JOHN BERGE ASKELAND

F#m6(A009) G#m6(A009) E⁰(#9) D/E D^b9(b5)

F#m6(A009) G#m6(A009) A^b9(#5) G^b9(b5)/H

G#m6(A009) A^b9(b5) E^b/E B^b7(#5) D⁰(#9) C#9

HOSTVISE

HELGE NYSTED

A-DEL: HØSTEN 1999

INTRO/B-DEL: 04.04.2005

INTRO/OUTRO $C\#7$ $D\flat\Delta/C$ $D\Delta/C$ $D\flat\Delta/C$

$C\#7$ $D\flat\Delta/C$ $D\Delta/C$ H/C

[A] $C\#9$ $F\#9$ $G7(\#5)$ $C\#7$ $C\#7/b$

$A\#7(\#5)$ $F\#9$ $G7$

[B] $F\#7$ $G7(\#9/\#5)$ $C\#7$ $B\flat\#7$ $A7$ $A\flat\Delta$ $G7(\#5)$ $G\#7/C$ $C7$

$F\#7$ $G7(\#9/\#5)$ $C\#7$ $F7(\#11)$ $F\#7$ $H\Delta/F$ $B\flat11$ $B\flat7(b9)$

TRIATHLON

HELGE NYSTED

10./11.04.05

INTRO

(EN OKTAV UNDER)

X ANT.

The musical score for "TRIATHLON" is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 50 measures. The score is divided into several sections:

- Intro:** Measures 1-4. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is in G major, one octave lower than written.
- Section A:** Measures 5-15. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is in G major, one octave lower than written.
- Section B:** Measures 16-25. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is in G major, one octave lower than written.
- Section C:** Measures 26-35. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is in G major, one octave lower than written.
- Section D:** Measures 36-45. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is in G major, one octave lower than written.
- Section E:** Measures 46-50. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is in G major, one octave lower than written.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. The chords are labeled as follows:

- Measures 1-4: G major (G major, one octave lower than written)
- Measures 5-15: G major (G major, one octave lower than written)
- Measures 16-25: G major (G major, one octave lower than written)
- Measures 26-35: G major (G major, one octave lower than written)
- Measures 36-45: G major (G major, one octave lower than written)
- Measures 46-50: G major (G major, one octave lower than written)

LAMENT OF PRAYERS UNANSWERED

HELGE NYSTED

22.03.-04.04.05

[A] G^M D7/F# G^M D7/F#

G^M G^M/F C⁹/E

E^bΔ B^b(A^{DOO})/D D^bΔ

C7^{SUS4} F^M/C C7^{SUS4} C7 C7

[B] D^bΔ F/D^b

G^bΔ(Δ11) G^bM7 H/G^b G^bM7 G^bM/A^b A^b7

A^Δ F/A

B^bM7 A/E^b H/E^b A/E^b A/A^b A^b

Oppsummering, konklusjon

I denne oppgaven har jeg, i tråd med oppgavens problemstilling, søkt å kartlegge noen av de elementene som kjennetegner den akustiske jazzpianotrioen, og hva som er med på å bidra til dens rike uttrykkspotensiale og slitesterke posisjon i jazztradisjonen. Her har viktige stikkord vært fleksibilitet, stort rom for kollektiv dialektisk improvisasjon, rike muligheter til å benytte det store spekteret av assosiasjoner som er knyttet til de enkelte instrumentene, og også det store potensiale som oppstår når pianotriosettingen blir et fruktbart møtepunkt mellom den klassiske, europeiske kunstmusikktradisjonen på den ene siden, og den rytmiske, afro-amerikanske tradisjonen på den andre. Denne kombinasjonen, dette skjæringspunktet mellom de forskjellige stilartene og måtene og tenke på, der man på sett og vis lykkes i å forene “det beste fra begge verdener”, er for meg noe av det som gjør pianotriosettingen til en så fascinerende og spennende musikalsk arena.

Videre har jeg gjennom analyse av en eksisterende pianotrioinnspilling med Keith Jarrett Trio, og deretter gjennom presentasjon av egen innspilling, søkt å eksemplifisere hvordan elementene som blir presentert i Del I av oppgaven kan komme konkret til uttrykk i en praktisk, utøvende triosituasjon.

Arbeidet med denne oppgaven har vært givende og spennende. Det å dykke dypere ned i materien og å kunne angripe problemstillingen fra forskjellige vinkler, både systematisk og praktisk, har økt min forståelse og fascinasjon for pianotrioen og dens muligheter. Jeg er overbevist om at dette er en besetning som også i fremtiden vil være i kontinuerlig dialog med sine musikalske omgivelser så vel som med sine røtter, og dermed vil kunne berike stadig nye generasjoner av tilhørere.

Litteraturliste

- Berendt, Joachim E. 1992: *The Jazz Book*, Lawrence Hill Books, New York
- Berliner, Paul F. 1994: *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago
- Gustavsen, Tord 1998: *Improvisasjonens dialektiske utfordring*, hovedfagsoppgave i musikkvitenskap ved UiO, Oslo
- Haastrup, Bernt, Ib Buchholtz Hansen, Poul Chr. Nielsen og Karsten Simonsen 1985: *Rytmask Improvisatorisk Musik*, Edition Wilhelm Hansen, København
- Hultin, Randi 1991: *I Jazzens tegn*, Aschehoug, Oslo
- Johansen, Mats 2003: *Veteraner i startgropa*, URL:
<http://www.panorama.no/vis.php?kat=4&did=1932>
- Kernfeld, Barry (Editor) 1994: *The New Grove Dictionary of Jazz*, New York
- Levine, Mark 1995: *The Jazz Theory Book*, Sher Music Co., Petaluma
- Mehldau, Brad 1999: *Liner notes*, "Art of the Trio 4: Back at The Vanguard", Warner Bros, URL: <http://www.bradmehldau.com/mehldau/words.html>
- Mehldau, Brad 2001: *Brahms, Interpretation and Improvisation*, URL:
http://www.bradmehldau.com/mehldau/words/articles_jazz_brahms.html
- Murray, Eward 1994: "Bill Evans" I: *The New Grove Dictionary of Jazz*, New York
- Nordal, Marius 2003: *Whisper not*, Jazztimes (Special 2003 Year in Review Issue)
- Nysted, Helge 2004: *I takt, eller med rytmen intakt? – en rytmask sammenligning*, semesteroppgave ved UiO, institutt for musikkvitenskap
- Rosenthal, Ted 1996: *The "insanity" of doing more than one (musical) thing*, Piano and Keyboard Magazine (januar/februar-utgaven 1997)
- Shipton, Alan 2003: *Three is a magic number*, intervju med Keith Jarrett i Jazzwise (mai-utgaven 2003)
- Walters, Richard 1998: *The Songs of Richard Rogers*, Milwaukee, Wisconsin

DVDer:

- "e.s.t. – live in stockholm", Spamboolimbo Productions, Sverige 2003
- "Keith Jarrett – The Art of Improvisation", Euroarts Music International, GmbH, 2005

Vedlegg

Vedlagt følger CDen med opptaket som det refereres til i Del III av oppgaven.

Konsserter som opptaket er gjort på fant sted på jazzklubben Blå i Oslo, onsdag 13. april 2005. Innholdet på CDen er som følger:

1. Det enkle livet	4.37
2. Beginning	3.29
3. Rekkehus	5.50
4. Håpets vals	6.07
5. Primalskrik	4.15
6. Fjukara	6.45
7. Høstvise	5.25
8. Triathlon	5.56
9. Lament of Prayers Unanswered	7.05

Thomas Hvale – trommer

John Børge Askeland – kontrabass

Helge Nysted – piano

Inkludert på CDen er også låten som blir analysert i Del II av oppgaven:

10. It Never Entered My Mind	6.48
------------------------------	------

Keith Jarrett Trio – piano

Gary Peacock – kontrabass

Jack DeJohnette - trommer